
EL BOLERO: SUS INICIOS, SU ESPLENDOR Y SU OLVIDO

RICARDO ANTONIO OROZCO RESTREPO

**UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DE PEREIRA
FACULTAD DE EDUCACIÓN
MAESTRÍA EN COMUNICACIÓN EDUCATIVA
Pereira, 2018**

EL BOLERO: SUS INICIOS, SU ESPLENDOR Y SU OLVIDO



Tesista:
RICARDO ANTONIO OROZCO RESTREPO

Director:
LUIS GILDARDO RIVERA GALINDO
Master of Science
Nova University (EE. UU.)



Documento presentado como requisito para optar al título de:
Magíster en Comunicación Educativa

UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DE PEREIRA
FACULTAD DE EDUCACIÓN
MAESTRÍA EN COMUNICACIÓN EDUCATIVA
Pereira, 2018

Nota de aceptación

Jurado

Jurado

Jurado

Pereira, _____ de 2018.

Agradecimientos

A mi familia.

A mi director de tesis, magíster Luis Gildardo Rivera Galindo, por su valiosa dirección, constante ánimo e incondicional apoyo.

A la memoria del magíster Fernando Romero Loaiza, quién siempre me animó a concluir la maestría.

A la doctora Olga Lucía Bedoya y la señora Nohora Lucía Gallego, por su orientación y deferencia hacia mí.

La música de un grupo humano

es la voz de ese grupo, es el grupo mismo.

A. Schaeffner

Contenido

Lista de tablas	VII
Introducción.....	1
1. CAPÍTULO 1: PLANTEAMIENTO GENERAL	4
1.1. Justificación.....	4
1.2. Objetivos.....	5
1.2.1. Objetivo general	5
1.2.2. Objetivos específicos.....	5
1.3. Estado del arte de x.....	6
1.4. Diseño metodológico.....	9
1.4.1. Mecanismos de trabajo y recolección de información	9
2. CAPÍTULO 2: MARCO TEÓRICO	11
2.1. Método folclórico	12
2.2. Los métodos: etnográfico, la teoría subculturalista	14
3. CAPÍTULO 3: EL BOLERO Y SU HISTORIA	20
3.1. Cuba y el bolero en la década de 1950	26
3.1.1 El cancionero	27
3.2. El auge de los tríos	29
3.3. El bolero en México	30
3.4. El ascenso del bolero	33
3.5. El bolero en Puerto Rico.....	35
3.6. El bolero en Panamá.....	44
3.7. Otros países y el bolero	47
3.8. El bolero en Colombia.....	49
4. CAPÍTULO 4: EL BOLERO: MESTIZAJE MUSICAL Y LITERATURA	65
4.1. La íntima relación entre poesía y canción	80
4.2. Las figuras literarias o tropos literarios y el bolero	82

4.3. Fray Juan de la Cruz y su presencia en la música romántica: el bolero	101
4.3.1. Estructura interna del poema	103
4.3.2. Recursos estilísticos epítetos y metáforas	104
4.4. Datos de frecuencia de aparición de los tropos en el bolero	105
4.5. Análisis de las variables desarrolladas	107
4.5.1. Componente romántico.....	107
4.5.2. Componente bucólico-toponímico	119
4.5.3. Componente político-emancipatorio	120
4.5.4. Componente axiológico: valores y antivalores.....	126
4.6. Nombres más comunes en el bolero	134
5. CAPÍTULO 5: CULTURA POPULAR, LA COMUNICACIÓN Y EL BOLERO	136
5.1. Cultura popular	136
5.2. La comunicación y el bolero	140
5.2.1. El café o cantina barrial y la comunicación musical	144
6. CAPÍTULO 6: CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES.....	148
6.1. Conclusiones.....	148
6.2. Recomendaciones	149
REFERENCIAS	151

Lista de tablas

Tabla 1. Estructura del proceso investigativo.....	9
Tabla 2. Letras de poemas <i>Soneto a Cristo crucificado</i> y <i>Amor del alma</i>	76
Tabla 3. Reconocidos poemas convertidos en canciones	80
Tabla 4. Utilización de las figuras literarias y el bolero	84
Tabla 5. Comentarios explicativos de <i>La llama de amor viva</i> , de fray Juan de la Cruz	103
Tabla 6. Frecuencia de aparición de las figuras literarias en la muestra de boleros analizada	106
Tabla 7. Ejemplos de la presencia del componente romántico en el bolero (muestra).	107
Tabla 8. Ejemplos de la presencia del componente bucólico-toponímico en el bolero (muestra)	119
Tabla 9. Ejemplos de la presencia del componente político-emancipatorio en el bolero (muestra).....	121
Tabla 10. Ejemplos de la presencia del componente axiológico: valores y antivalores, en el bolero (muestra).....	126
Tabla 11. Nombres de boleros por clases de variables utilizadas.....	134

Introducción

*Bolero, quiero cantarte un
bolero.*

*Un bolero que diga lo que yo
siento.*

*Un bolero sincero, alegre y
travieso.*

Un bolero que te rompa el corazón.

Un bolero para bailarlo sin prisas.

*Un bolero para agrandar tu
sonrisa.*

*Que te cuente, que te diga cómo te
Quiero.*

*Un bolero tierno y grande, como
mi
amor.*

*Porque a pesar de que vivamos
juntos,*

*hoy me parece que andamos
distantes.*

*Es por eso que te quiero volver a
enamorar.*

Emilio José

Desde pequeños, escuchamos y nos deleitamos con el bolero. Con esa bella música enamoraron a nuestras madres y, porque no, a muchas abuelas de hoy, con ella y sus mensajes, afianzados en el alma, enamoramos, fracasamos, lloramos de amor o de felicidad: nuestra vida romántica es producto de un bolero.

Recuerdos gratos vienen a nosotros. La música tiene la capacidad de actualizarlos en el largo viaje que es la vida, de deleitarnos con sus cuitas o de hacerle inventario a los fracasos y a los triunfos: “las penas y alegrías del amor”. Vienen a nosotros en tumulto el despertar a la vida y sus placeres, cuando el corazón empieza a vibrar y el alma empieza a soñar, cuando amamos por primera vez. Este mundo inexplicable de sensaciones, pasiones y deseos se acrecienta como corriente desmedida gracias al bolero, tal como lo celebran los siguientes versos:

*Qué dicha para mí cuando nos conocimos- mi chacha linda cómo te adoro mi
linda muchacha- pues tus ojos que contemplo con delirio y que tienen el mismo
brillo de la aurora- me demuestran que cosas como tu son para quererlas- y
aunque me cueste la vida, sigo buscando tu amor- porque amorcito corazón,
tengo tentación de un beso- muchacha de risa loca- que significas todo para
mí, pues únicamente tu eres el todo de mi ser- pues sin un amor la vida no se
llama vida- todavía vida mía, caminemos- en las noches de boca grande, bajo
la luna plateada- como un rayito de luna entre la selva dormida-hasta que
amanezca- y aparezca un rayito de sol por la mañana.*

Lo anterior demuestra cómo solo el contacto con la esencia del bolero permite que juguemos con sus mensajes románticos, que nos ayudaron en la tímida, pero encantadora tarea de enamorar.

Queda entonces resuelta la pregunta de muchos: ¿para qué elaborar una investigación sobre el bolero? La respuesta es que, en cuanto expresión emocional, el lenguaje del bolero es comunicación, es vivencia, es explosión afectiva, es construcción de sociedad, de vivencias, de modos de ver a la mujer, de estrategias para amar y soñar que se encuentran al orden del día, pues los seres humanos no somos seres racionales por naturaleza, y nos tenemos que construir como tales. Así, uno de los rasgos donde se expresa esa racionalidad es el desarrollo de la sensibilidad y el afecto, y el bolero fue en nosotros ese gran constructor.

De otra parte, así como el tango, la música popular argentina participó —con un tipo muy particular de discurso— en la lucha por la construcción de sentido que caracterizó a esa sociedad desde comienzos del siglo XX. Sin temor a equivocarme puedo afirmar que el bolero, desde la década de los 30 y con mayor fuerza después de los 40, coadyuvó de manera decisiva no solo a consolidar la construcción de sentido social, sino que orientó las relaciones amorosas (sentimentales) y sociales de un gran número de colombianos, que lo retomaron como su música y su orientador y fortalecedor sentimental, romántico, axiológico y constructor de estereotipos sociales.

En su papel de herramienta cultural para la construcción de sentido, el bolero ofreció a las generaciones pasadas y actuales bellos y nostálgicos mensajes, en los que la gente puede identificar aspectos de la vida cotidiana, el trabajo, el amor y el concepto de la mujer, entre otros. Nuestro trabajo, entonces, pretende desarrollar una historia del bolero, retomando sus ancestros y su grandiosa influencia, tanto en Colombia como en América Latina. Posteriormente, desde las teorías de la cultura y la sociedad, la literatura y la historia, iniciaremos un viaje a través de su construcción literaria y capacidad comunicativa, que son precisamente los elementos básicos que le permiten sobrevivir y transmutarse en otros géneros musicales que aparecen como producto del legado del bolero. En parte, es a partir de la herencia discursiva que esta bella música ha podido sobrevivir y afianzarse hasta nuestros días.

1. CAPÍTULO 1:

PLANTEAMIENTO GENERAL

En el presente capítulo se exponen los aspectos preliminares de este proyecto. En él se incluyen la justificación, los objetivos, el estado del arte y el diseño metodológico, los cuales pasamos a desarrollar.

1.1. JUSTIFICACIÓN

La presente propuesta investigativa se justifica por las siguientes razones:

- Si bien existen innumerables trabajos y estudios sobre el bolero, muchos caen en la descripción no analítica del género musical, limitándose al desarrollo de estructuras de “cancionero”, que superamos en este trabajo ampliamente. Por lo tanto, este trabajo resulta novedoso.
- Una pretensión importante de nuestro trabajo consiste en tipificar, desde las teorías de la cultura y la comunicación, los grandes legados que en muchas esferas de la vida social ayudó a conformar y estructurar el bolero; a la vez, desde las teorías del folclor, el proyecto pretende recuperar el sitio que el bolero merece en la cultura musical latinoamericana.
- También es relevante porque entre los estudiosos del tema y los académicos universitarios genera la apertura a los estudios musicales desde contextos interdisciplinarios de la antropología cultural y la comunicación.

- Con este proyecto se recupera y fortalece el concepto de “cultura popular”, que al igual que el concepto de “pueblo”, se encuentra minusvalorado y discriminado en América Latina, y muy especialmente en Colombia.
- En el campo de las músicas populares —o de ciencias históricamente asociadas a su estudio—, todo ha evolucionado. Así, por ejemplo, el concepto de cultura ya no es patrimonio de los antropólogos, y el estudio de la música de las artes (el ascenso de lo cultural hacia lugares de reconocido valor político, económico y social) ha tocado a la universidad, aunque parcialmente. De allí que se considere que ha llegado el momento de que los académicos hagan lo que antes hacían los folcloristas. A propósito de la incursión de la música popular en el ámbito académico, Gerald Behague (1991) advierte:

En Colombia no ha habido una aceptación a nivel universitario de las músicas populares como un objeto válido de estudio: solo en los últimos quince años, diversos departamentos de música han reconocido el tema de músicas populares, como un tema válido a estudiar (pp. 60).

Se considera entonces que hay suficientes elementos que justifican el desarrollo del presente trabajo.

1.2. OBJETIVOS

A continuación se presentan los objetivos que guían el desarrollo de esta investigación.

1.2.1. Objetivo general

Desarrollar un estudio analítico integral sobre la historia del bolero (auge y decadencia), desde la mitad del siglo XX hasta nuestros días.

1.2.2. Objetivos específicos

1. Confeccionar una historia descriptiva del bolero: sus ancestros y sus variantes latinoamericanas.

2. Analizar los diferentes componentes literarios, culturales, antropológicos y sociales que construyeron e influenciaron al bolero.
3. Desarrollar elementos de cultura musical y axiológica a partir de un nuevo concepto de cultura popular, y analizarlos desde la comunicación y la educación.

1.3. ESTADO DEL ARTE

Efectuaremos a continuación una aproximación a los diferentes tipos de trabajos desarrollados en lo que a los géneros de música popular se refiere. Anotamos que en las últimas décadas se han incrementado los trabajos de este tipo, a fin de encontrar respuestas sobre la música popular: su construcción musical, su relación cultural y su legado.

Según Santamaría (2009):

Como disciplina académica, la historia de la música comenzó a desarrollarse en Europa desde finales del XVIII con figuras como Nicolas Forkel (1749-1818). Como lo explica Gary Tomlinson (“Musicology”), a partir de allí ese momento se establecieron principios que buscaban asegurar la científicidad del estudio histórico de la música siguiendo el modelo historiográfico analizado luego por Michel de Certeau (*The Writing*). Este autor describió los límites que se fijaron en el siglo XIX entre la historiografía y la etnografía: la primera escudriña fuentes escritas y la segunda fuentes orales; la historia expone el cambio a través del tiempo, la etnografía retrata un espacio atemporal de la “cultura”; la primera asume la transparencia de la identidad, mientras la segunda se acerca al sujeto desde la diferencia de la alteridad; la historia supone la conciencia del conocimiento histórico del sujeto, mientras la etnografía analiza los fenómenos colectivos de una cultura colectiva inconsciente (De Certeau, citado en Tomlinson). Con tal descripción, Tomlinson busca hacer evidente el eurocentrismo inherente a la metodología y a la construcción narrativa de la historia en occidente (p. 88).

Para el caso colombiano, se consideran a continuación los estudios que para Santamaría (2009) son los más importantes:

(...) Jorge Áñez (1892-1952) *Canciones y recuerdos*, cuya primera edición es de 1951.
 (...) El autor hace un énfasis particular en la discusión sobre el origen y el posterior desarrollo del bambuco (...) No hay que perder de vista el interés nacionalista que se

esconde en esa entextualización de la historia del bambuco —es decir, la purificación epistémica o “blanqueamiento” (p. 90).

Otro gran aporte lo constituye la *Historia de la Música en Colombia* de José Ignacio Perdomo Escobar (1945, 1963, 1975) (Santamaría, 2009). Se resalta también la producción de Hernán Restrepo Duque (1927-1991), quien publica libros interesantes sobre el bambuco (*A mi cántenme un bambuco* y *Lo que cuentan las canciones*), en los que cuenta anécdotas a cerca de autores y compositores, giras musicales, instrumentos, etc. (Santamaría). Si bien se cita abiertamente a Restrepo como escritor del bolero, sí se resalta que muchas de sus interpretaciones fueron cantadas como boleros y muchos cantantes también lo hicieron. Como lo indica Santamaría (2009):

El mismo autor, junto con Miguel Escobar Calle, editó el libro *Tartaryn Moreira: cancionero, verso y prosa* (1985), en el que recoge textos escritos por el poeta popular paisa, musicalizados por compositores antioqueños y grabados por artistas como Obdulio y Julián, Carlos Mejía, y el argentino Agustín Magaldi. Póstumamente aparecieron dos nuevos títulos del autor, *Lo que cuentan los boleros* (1992) y *La música popular en Colombia* (1998). En el primero, Restrepo Duque compiló de manera casi enciclopédica las reseñas biográficas de numerosos exponentes del bolero en Colombia y en América Latina. El segundo título es en realidad una reelaboración de apartes publicados anteriormente en *Lo que cuentan las canciones* (p. 91).

Posteriormente, el barranquillero Álvaro Ruiz Hernández, en su libro *Personajes y episodios de la canción popular*, si bien no presenta la rigurosidad de otros autores, nos ayuda a conocer la biografía de cantantes y compositores tan importantes como Leo Marini, Bienvenido Granda, Alci Acosta, entre otros (Santamaría, 2009). Para nuestro haber, su texto es importante para conocer la importancia de los nuevos medios de comunicación en la difusión de la música.

Ya en la década de los 80 aparecen importantes textos de Orlando Mora. Con referencia al autor, Santamaría (2009) señala que:

(...) publicó dos ensayos centrados en la música popular, *Que nunca llegue la hora del olvido* (1986) y *La música que es como la vida* (1989). En ambos libros el autor rememora la importancia que tuvo la música dentro de la cultura popular de Medellín entre las décadas de los 50 y el 70. Las crónicas de Mora tienen una factura literaria mucho más cuidadosa que los textos de Restrepo Duque. A pesar de que sus memorias no evidencian mucho afán por recopilar datos históricos, son muy reveladoras con respecto a identificar los valores y los significados adscritos a la música popular por las audiencias urbanas colombianas de mediados de siglo. En el segundo libro, sin

embargo, el autor incluye una sección orientada a la recuperación de datos históricos titulada “Retratos”, en donde recoge una serie de entrevistas realizadas por él mismo a músicos locales y foráneos importantes en la época, como Álvaro Dalmar, Lucho Bermúdez, Esthercita Forero, Luis Uribe Bueno, Frank Domínguez, José Antonio Méndez, Armando Manzanero, Susana Rinaldi y Mario Clavell (p. 92).

A su vez, José Portaccio Fontalvo, autor costeño que incursionó en los estudios de la música tropical y más sobre Lucho Bermúdez y Matilde Díaz, publica un libro titulado *La historia de la música en Colombia a través de nuestro bolero* (1998). El libro cuenta con una menor profundidad que los ya mencionados, pero permite conocer los intérpretes y las canciones producidas en esta importante región del país.

Mención particular merece Jaime Rico Salazar, considerado por muchos el continuador de la obra de Restrepo Duque. El autor tiene varios textos importantes, pero para nuestro haber destacamos el texto *Cien años de boleros: su historia, sus compositores, sus intérpretes y 500 boleros inolvidables* (1987), donde hace una importante recopilación (Santamaría, 2009). Anotamos que Rico Salazar es considerado por Manzanero como el más grande e importante autor y conocedor sobre el bolero.

Finalmente, son innumerables los artículos, crónicas y tesis de grado alusivas al bolero. De ese cúmulo, se consideran los elementos desarrollados por la investigadora mexicana María del Carmen de la Peza, en un trabajo denominado *El bolero y la educación sentimental* (1994). Allí, la autora pretende mostrar el bolero como medio de educación para los sentimientos. También son dignas de mención tesis de grado como *Las diferencias y similitudes semánticas existentes en veinte letras de amor de reggaetón y bolero puertorriqueños*, desarrollada por Adriana Carolina Sánchez (2011); *Colombia siglo XX: una historia a ritmo de ranchera*, de Carlos Felipe Romero (2009), y *La cultura del bolero norteño dentro de la relación entre tradiciones e idiosincrasia como forma de comunicación*, de Perla Esmeralda Oviedo (2014).

Se resaltan y valoran los aportes anteriores y los innumerables materiales leídos. Ellos permitieron enmarcar el carácter novedoso de este trabajo, al relacionar el bolero (sus orígenes y esplendor) con la modernización que el género ha experimentado, mediante el estudio analítico de influencias y formas literarias y la comunicación, como elementos claros no de su desaparición sino de su transformación en otras modalidades musicales que siguen hoy fortaleciendo el sentimiento.

1.4. DISEÑO METODOLÓGICO

Esta investigación sobre el bolero parte de una serie de inquietudes personales que me condujeron a escudriñar sobre tan bella música. El interés se centró en sus orígenes, en su carácter mestizo, en su alma interna de sentidos y significados, en su estructura romántica y literaria, en su gran capacidad de difusión y posterior depreciación cultural producto de la diáspora hacia otros géneros. Empero, cabe destacar que el bolero siempre ha estado ahí, enriqueciendo la cultura popular.

La estructura que subyace a esta investigación se recoge en la Tabla 1.

Tabla 1. Estructura del proceso investigativo

Fases	
1. Análisis histórico-social-territorial del bolero	1.1. El bolero: sus orígenes y su historia 1.1.1. El bolero en Latinoamérica 1.2. El bolero en Colombia
2. El bolero: mestizaje musical y literatura	2.1. La folclorización del bolero: cuatro grandes variables: 2.1.1. Componente romántico: amor/desamor. 2.1.2. Componente bucólico-regional, territorial 2.1.3. Componente político-emancipatorio 2.1.4. Componente axiológico: valores y antivalores y estereotipos sociales
3. La cultura popular, la comunicación y el bolero	- -

Fuente: elaboración propia.

1.4.1. Mecanismos de trabajo y recolección de información

A fin de desarrollar las diferentes variables e indicadores propuestos, tuvimos en cuenta los siguientes aspectos:

1. Pregunta problematizadora:

¿El género musical conocido como bolero cumple con un reconocimiento histórico y con una estructura lingüística, estilística y comunicativa que permite catalogarlo como folclórico y arraigado en lo que denominamos cultura popular?

2. Un corpus de más de 1000 canciones del género musical investigado, del cual se analizarán y se clasificaron 100 escogidas al azar de acuerdo con las variables propuestas en el numeral dos del proceso. Las variables son:

- El componente romántico.
 - El componente bucólico.
 - El componente político-emancipatorio.
 - El componente axiológico: valores y antivalores y estereotipo sociales.
3. Fuentes secundarias: están conformadas por libros, tesis y artículos. Analizadas desde la perspectiva teórica propuesta en el marco teórico, estas fuentes permitieron configurar la propuesta teórico-analítica.
 4. Análisis comparativo de las canciones, de su estructura e influencia literaria, de su ubicación espacial, temporal e histórica (sin romper la secuencia momento-fecha-lugar), a fin de obtener información esclarecedora de las variables antes anotadas. De esta forma se busca dar respuesta a la pregunta problematizadora.

2. CAPÍTULO 2:

MARCO TEÓRICO

Las tendencias más recientes de las ciencias sociales han mostrado la importancia del estudio de las llamadas culturas tradicionales, y desde la academia surgen nuevas preocupaciones en torno a campos de investigación dedicados a indagar sobre el saber popular. El estudio de actitudes, costumbres, tradiciones, creencias, supervivencias musicales, habla popular, vida cotidiana, etc, son hoy un reto para los estudiosos de las universidades en América Latina.

Al interesarnos por la cultura de las masas populares, encontramos una rica manifestación del mundo y de la vida, en la que sus orígenes se pierden en el tiempo. No obstante, esas manifestaciones superviven y tienen vigencia en nuestro tiempo, a pesar de las innovaciones en la comunicación y en la tecnología. Es lo que en este trabajo denominaremos «mentalidad colectiva de larga duración» (Braudel, 1970). Un ejemplo preciso de este fenómeno se materializa en el bolero. Este género musical tiene como características fundamentales la singularidad y la permanencia. La primera porque se trata de un género que no encuentra símil en ningún otro género musical; la segunda porque ha permanecido durante muchos años y ha contado con una difusión mundial.

En los estudios de larga duración convergen los trabajos de antropólogos, sociólogos, folclorólogos, semiólogos, comunicadores sociales, etc., quienes se preocupan por estudiar, conocer y analizar las permanencias y supervivencias culturales. Lo anterior ha abierto una nueva puerta teórica que resulta vital en nuestro trabajo, cual es el estudio del folclor. Esta clase de estudios no son menores o banales, ni buscan representar-como dice el pueblo - la cultura de “alcanfor” que desfila cada año en las fiestas populares en Colombia, sino que, por el contrario, se presentan como otra disciplina de las ciencias sociales.

2.1. MÉTODO FOLCLÓRICO

En concordancia con lo anterior, uno de los métodos de los que se vale este trabajo es el método folclórico. Esta investigación, que se ubica en su línea antropológica-etnográfica, tiene en cuenta lo que se conoce como proceso de folclorización, a la vez que también utiliza como herramientas la descripción y el análisis de lo folclórico y lo cultural.

El folclor es, para Cortázar (1964):

(...) el cúmulo de fenómenos que cumple un proceso lento de asimilación en el seno de ciertos sectores que llamamos: “pueblo”, deslindables de la sociedad civilizada contemporánea. Constituye el complejo cultural que tiene su manifestación en todos los aspectos de la vida popular; que se adquiere y difunde por el vehículo de la experiencia, traslucida en la palabra y el ejemplo; se colectiviza y logra vigencia merced a su condición funcional de satisfacer necesidades biológicas y espirituales; adquiere plenitud de su sentido (sea remota supervivencia o transculturación reciente), cuando perdura, tradicionalmente a través de generaciones y esfumando su origen tras el anonimato de sus creadores; por fin como resultado del proceso que se cumple con sosegado ritmo secular, aparece típicamente localizado por el inevitable influjo de la naturaleza inmediata, que orienta y circunscribe la vida de conjunto (p. 8).

Para Ocampo (1985, pp. 10-17), los *hechos folclóricos* son aquellas vigencias sociales que son producto del saber del pueblo y se transmiten por tradición, se manifiestan de manera espontánea y se caracterizan por su aparente anonimato. Por ser transmitidos por el pueblo y sus orígenes perdidos en el tiempo, creemos que tienen el carácter de anónimos.

Las características del hecho folclórico son las siguientes:

- *Son populares*: porque responden a una tradición y a una concepción del mundo de un gran número de personas.
- *Son anónimos*: porque no tienen autor conocido y su origen se remonta a tiempos muy antiguos.
- *Son funcionales*: porque ejercen una función en la sociedad que los posee y los disfruta.
- *No son institucionales*: su aprendizaje no es organizado, sistemático, dirigido o graduado, sino que se transmiten por la vía popular y sencilla.

- *Son tradicionales*: porque se transmiten de generación en generación y permanecen como supervivencia del pasado, manifestando continuidad y permanencia.
- Los hechos folclóricos se localizan en un espacio geográfico determinado y en el tiempo, asimismo, se transmiten y difunden, tanto interna como externamente.

En cuanto al proceso de folclorización, estamos de acuerdo con Ocampo (1985, p. 17) y tenemos en cuenta que las vigencias sociales son todo aquello que tiene fuerza y vivacidad social, es decir, todo lo que está vivo o en vigencia social. Anotamos que todas estas vigencias están formadas y fortalecidas por hechos que pueden ser:

- *Hechos institucionalizados*: son aquellos que están en vigor en una sociedad con normas fijas y oficiales, los cuales son aceptados por todos los estratos sociales e instituciones y acatados como normas fijas, ya sean de carácter jurídico, político, administrativo, económico, religioso, etc.
- *Hechos popularizados*: son aquellos que aunque gratos a los pueblos, tienen una vigencia pasajera. Por ejemplo, una canción popular, una danza, una moda o una costumbre con paso fugaz de micro-tiempo. Son aquellos aceptados por el pueblo pero que les falta arraigo y por lo tanto corto periodo de vigencia.

Según Poviña (1961), existen dos tipos de caracteres del hecho folclórico a saber: los *distintivos* y los *limitativos*. Los primeros delimitan los hechos folclóricos como hechos sociales, es decir, no individuales sino colectivos; los segundos, que de cierta manera son consecuencia de los anteriores, los conceptualizamos como hechos sociales porque pertenecen a una sociedad, o ella los apropia y los dinamiza. Estos caracteres poseen referentes geográficos de ubicación y pueden ser limitados temporalmente. Ejemplos son la música y sus géneros, los trajes típicos, la bromatología, etc.

Los hechos folclóricos deben ser manifestaciones espontáneas que se expresan de muchas formas y maneras, transmitiéndose de individuo a individuo y de generación en generación, o de pueblo en pueblo en muchos casos, hasta que su origen desaparece totalmente al adquirir anonimato. Un ejemplo nos lo presenta específicamente la música: todos conocemos que en distintas épocas han existido compositores que escriben sus obras con diferentes motivos de inspiración, las cuales consideramos como obras folclóricas aunque conozcamos a su autor. La pregunta que surge entonces es: ¿por qué se considera dicha obra musical como folclórica si se conoce a su autor? La respuesta es académica y la proporciona Bruno Nettl (1974), «el anonimato de la música folclórica, se refiere no a la obra en particular, sino al conjunto del

sistema tonal, rítmico y armónico en que se articula» (p. 18). Al respecto, Ocampo (1985) presenta un claro ejemplo:

(...) la guabina *Chiquinquirá* fue escrita en 1925 por Alberto Urdaneta, como homenaje a su hermano el día de su boda. El aspecto formal nos muestra que la obra tiene un autor conocido: Urdaneta. Luego, ¿por qué la llamamos folclórica? La respuesta es sencilla: porque el sistema tonal, rítmico y armónico en que se articula la guabina se pierde en el anonimato (p. 18).

Así pues, sabemos que se interpretan boleros, cumbias, entre otros, pero nadie puede llegar a conocer quiénes inventaron estos ritmos. A pesar de las variaciones de letra y de música, están ahí; la gente los apropió, la gente los canta, la gente los sufre, la gente los goza, y su esencia folclórica es inconfundible.

2.2. LOS MÉTODOS: ETNOGRÁFICO, LA TEORÍA SUBCULTURALISTA

Con el objeto de continuar expresando nuestra línea metodológica, procedemos ahora a conceptualizar el referente de cultura que se asume en este trabajo.

Si bien es cierto que existen innumerables definiciones de cultura, mencionaremos inicialmente a Kluckhohn (1959), citado por Guerrero (2002):

(...) la cultura ha sido definida como “el modo total de vida de un pueblo”, el legado social que el individuo adquiere de su grupo”, “una manera de pensar sentir y creer”, “una abstracción de la conducta”, “un depósito de saber almacenado”, “una serie de orientaciones estandarizadas frente a problemas reiterados”, “una conducta aprendida y compartida”, “un mecanismo de regulación de la conducta” , “una serie de técnicas para adaptarse, tanto al ambiente exterior como a los otros hombres” “un precipitado de la historia” (p. 45).

Por su parte, Clifford Geertz (1973) indica que:

(...) el concepto de cultura que seguimos, es esencialmente un concepto semiótico. El análisis de la cultura debe ser no una experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones (...) si la conducta del hombre no estuviera dirigida por estructuras culturales —por sistemas organizados de estímulos significativos—, la conducta del hombre sería prácticamente ingobernable, s

ería un puro caos de actos sin finalidad y de estallidos de emociones, de suerte que su experiencia sería virtualmente amorfa. La cultura, la totalidad acumulada de esos esquemas o estructuras, no es solo un ornato de la existencia humana, sino que es una condición esencial de ella (p. 52).

El importante cambio ocurrido en las ciencias sociales —su preocupación por la microhistoria, las historias regionales, etc.— alimentó también la temática investigativa de las identidades sociales, al ligar el denominado “giro lingüístico” a la investigación, desde la asociación con la lingüística y la semiótica. A partir de allí aparecen trabajos importantes relacionados con la música popular y las “llamadas músicas no cultas” y los estudios sobre el folclor progresivamente se posicionaron nacional e internacionalmente, acompañados de sus bases teóricas y epistemológicas. Esta circunstancia es tomada muy en cuenta en la presente propuesta investigativa.

Continuando con la construcción de las bases teóricas que marcan el rumbo del presente trabajo, se recoge la pregunta que Vila (1996) formula:

¿Por qué diferentes actores sociales (sean estos grupos étnicos, clases, subculturas, grupos etarios o de género) se identifican con un cierto tipo de música y no con otras formas musicales? Esta pregunta del millón de dólares fue respondida de diversa manera en los últimos años. Una de las respuestas que yo utilicé en mis trabajos iniciales sobre identidad y música proviene de la escuela subculturalista inglesa (Dick Hebdige, Chambers, Paul Willis, Jefferson, etc.). De acuerdo a esta escuela, si por un lado diferentes grupos sociales poseen diferentes tipos de capital cultural, por otro lado comparten distintas expectativas culturales, de ahí que se expresen musicalmente de manera diferente. Producto de este tipo de análisis es la adscripción de determinados gustos musicales a clases sociales y subculturas bien delineados particulares (p. 3).

Como vemos, el punto de partida de esta teoría es que la música representa o refleja actores sociales. Y continúa Vila (1996):

En pocas palabras, de acuerdo con el subculturalismo inglés, estilos musicales específicos se conectarían, de manera necesaria, con actores sociales también específicos, y lo harían a través de una suerte de “resonancia estructural” entre posición social por una parte y expresión musical por la otra. Muchas veces esta “resonancia estructural” adquiere la forma de una cierta “circularidad expresiva” que ligaría la subcultura en cuestión a la música que la representa (p. 3).

El subculturalismo que Vila (1996) propone también plantea unas tesis que acogemos en este trabajo: «individuos y clases claramente conformados constantemente (*sic*) crean formas culturales homologas a sí mismos (Middleton 1990: 166)» (p. 4).

Al respecto, Middleton (1990, p. 254), citado por Vila (1996):

Las canciones, al igual que otras prácticas culturales, producen orientaciones hacia la realidad, aunque estas estén ligadas a presupuestos y convenciones generadas socialmente... al mismo tiempo, la música es un juego de lenguaje gobernado por las particularidades de sus propias particularidades de construcción, valga la redundancia. Por lo tanto, la cuestión no es tanto de adecuación a una realidad (preexistente) sino “adecuación como” (una parte de la realidad productora e conocimientos útiles y practicas efectivas y afectivas (p. 4)¹.

En cuanto a los referentes acerca de lo que entendemos por música popular en nuestro país, Delgado (2006) observa:

Autores como Ana María Ochoa (“El sentido”) y George Yúdice (“Introduction”) han llamado la atención sobre la diferencia de sentido de la expresión “lo popular” en América Latina en relación con las expresiones anglosajonas *popular culture* y *popular music*. Estas últimas están eminentemente relacionadas con la cultura de masas producida industrialmente y diseminada por los medios. Por el contrario, el vocablo castellano implica, de manera conflictiva, músicas que han abarcado lo rural y lo urbano, lo folclórico y lo masivo. En este texto voy a utilizar el término “música popular” en el sentido anglosajón, es decir, para referirme a músicas de producción masiva. En muchos casos, como sucede con el bambuco colombiano, se trata de estilos musicales de origen rural o tradicional que a lo largo del siglo XX atravesaron procesos simultáneos de urbanización, masificación y folclorización. Casos como este hacen que el sentido de la expresión castellana “música popular” sea bastante inestable y esté marcado por contradicciones y conflictos. En conclusión, el principal criterio usado en este texto para considerar un estilo como “popular” será su vínculo con la modernidad, entendida esta como el acceso del repertorio a la mediación de las industrias culturales —la radiodifusión, la industria fonográfica, la industria cinematográfica y la televisión (p. 88).

Si bien en este trabajo se consideran los elementos expuestos por la autora, se indica que este documento se desmarca solo de la parte final de lo que ella expone, por cuanto en este trabajo efectuamos el análisis de la mediación bolero – medios de comunicación, teniendo en cuenta la modernización como elemento fundamental, ya que una de nuestras apreciaciones

¹ En inglés en el texto de Vila. Traducción del autor.

teóricas consiste en precisar que entendemos a Colombia como un país sin modernidad pero con modernización.

Continuando con nuestro camino al encuentro con nuestro soporte teórico acerca de lo popular, se está de acuerdo con Frith y en la misma dirección del subculturalismo. En el libro *Hacia una estética de la música popular*, Frith (1987) sostiene que la música popular tiene cuatro funciones sociales, que dan cuenta de su valor y popularidad en la sociedad:

- Nos permite responder a preguntas sobre nuestra propia identidad y lugar en la sociedad.
- Nos ayuda a administrar la relación entre nuestra vida emocional, pública y privada.
- Nos ayuda a organizar nuestro sentido del tiempo, valorando las vivencias pasadas.

A propósito de la función social de la música popular, Vila (1996, p. 5), también cita a Frith (1987):

(...) de acuerdo con Simon Frith la música sería particularmente poderosa en su capacidad interpoladora, ya que trabaja con experiencias emocionales particularmente intensas, mucho más potentes que las procesadas por otras vertientes culturales. Esto sería así porque la música popular permite su apropiación para uso personal de una manera mucho más intensa que la ofrecida por otras fórmulas de culturales —televisión, telenovelas, etc.: “El entrelazamiento entre la absorción personal en la música y la sensación de que no obstante, es algo que está allí afuera, algo público, lo que hace a la música algo tan importante en la ubicación cultural del individuo en lo social; así la música puede representar, simbolizar y ofrecer la experiencia inmediata de una identidad colectiva”* (Frith:1987: 139). Es por todo esto que Frith considera que la primera razón por la cual la gente goza de la música popular es porque la misma, precisamente, da respuesta a cuestiones de identidad.

... usamos canciones populares para crearnos un tipo particular de autodefinición, un lugar particular en la sociedad. El placer que la música produce es un placer de identificación con la música que nos gusta, con los intérpretes de dicha música, con la otra gente a la que le gusta tal tipo de música* (Frith:1987: 140).

Así, de acuerdo a Frith:

“Los gustos musicales no son un producto de nuestras identidades socialmente construidas; también ayudan a conformarlas. En los últimos cincuenta años la música

pop (ejemplo del autor) ha sido una manera importante a través de la cual hemos aprendido a comprendernos a nosotros mismos como sujetos históricos, étnicos de clase y de género”* (Frith:1987: 149)².

En consonancia con lo anterior, anotamos una importante idea desarrollada por Vila (2002):

(...) la música popular no expresa sentido a través del sonido, las letras y las interpretaciones, sino de lo que se dice acerca de ella: “Es evidente que las palabras *acerca* de la música —no sólo la adscripción analítica sino la respuesta crítica, el comentario periodístico e inclusive la conversación casual— afectan su significado (p. 2).

Y continúa Vila (1996):

(...) “los escuchas “ordinarios” no estarían preocupados, como los musicólogos, por el problema del sentido inmanente de la música, sino que, por el contrario, su preocupación se centraría en lo que la música significa para ellos. Así, lo que Frith sugiere es que, si el sentido de la música no se localiza al interior de los materiales musicales, la única alternativa es localizarlo en los discursos contradictorios a través de los cuales la gente le da sentido a la música.

Esta propuesta de Frith es central para un análisis culturalista, post subculturalista, y post-estructuralista, ya que la idea que el sentido de la música esté ligado intrínsecamente a su sonido implicaría que el sentido de la música, como construcción social, no sería negociable (p. 7).

Retomando a Vila, para nuestro caso, el bolero, como género musical, permeó y produjo aportes y cambios importantes en la Colombia que podríamos periodizar desde la mitad del siglo XX hasta el final del siglo, momento en el que empieza a declinar su auge, al tiempo que recupera su “eternidad” al convertirse en hecho folclórico y, a la vez, comienza a alimentar otras propuestas musicales que apropiaron el discurso mas no la estructura.

Como lo indica Vila (2002), en su papel de herramienta cultural, el bolero ofreció —y aún ofrece— diferentes mensajes, que favorecieron la construcción de sentido de la vida cotidiana a un grupo determinado de personas que generacionalmente lo aceptó, y que aún está ahí. Con mensajes dirigidos a géneros, etnias y grupos sociales, el bolero tematizó el amor y el desamor, el despecho, la fidelidad y la infidelidad; la vida familiar; la naturaleza (bucólica); la

² Los fragmentos marcados con asterisco aparecen en inglés en el texto de Vila. Traducción del autor.

política; las regiones y el paisaje, y la poesía. Analizar el bolero, y su relación con lo social y la cultura, es una de las motivaciones de este trabajo.

3. CAPÍTULO 3:

EL BOLERO Y SU HISTORIA

Según nuestro criterio, entendemos que el bolero gusta porque es un género musical que reúne ciertas características armónicas y melódicas, y porque su expresivo mensaje rápidamente se propagó por los gustos de los pueblos latinoamericanos, echando raíces en sus corazones. Pasando por diversos momentos, el bolero todavía está ahí, vivo y con igual o mayor fuerza que ayer, especialmente entre aquellos que se construyeron musical y románticamente a partir de él, y quienes no renuncian a dejarlo desaparecer.

De otra parte, anotamos que cuando se trata de clasificar los géneros musicales, usualmente se consideran aspectos como:

- Las características melódicas, armónicas y rítmicas que acompañan al género musical.
- La instrumentación típica y su lugar geográfico, así como el origen histórico y sociocultural.
- Las técnicas de composición e interpretación y los métodos de difusión.

Dentro de las categorías musicales que han gozado de una larga trayectoria a lo largo de la historia de la música se encuentra el bolero, género que desde su aparición ha sido considerado como uno de los más importantes y significativos para todas las generaciones.

Según Russo (2015), el origen de bolero sigue causando controversia. Para algunos, los ancestros del género se encuentran en la *romanza* o décima sentimental que vino al Caribe desde las islas Canarias a principios del siglo XIX: «De las Canarias pasó a Santiago de Cuba donde experimentó una transculturación afectada por patrones rítmicos de la habanera, la

danza y la guaracha»³ (párr. 1). Por otro lado, otros creen que su origen se encuentra en la contradanza y sus compases (siglo XVIII) y que posteriormente fue influido por el danzón. Lo cierto es que tras llegar a Cuba, el género invadió el resto del Caribe: República Dominicana, Puerto Rico, México, Colombia, llegando hasta países tan lejanos como Perú, Argentina y Chile.

Para otros estudiosos, el bolero tuvo origen en España, en los compases de la contradanza del siglo XVIII y a partir de 1830 fue influido por el danzón. El género, que cuenta con una historia de más de un siglo de música contemporánea, se caracteriza por un ritmo sentimental y sublime que ha trascendido a varios países latinoamericanos, entre los que se destaca Cuba. Como ya se indicó, su origen no es único y sigue causando controversia.

Al respecto, Fleites (2000) indica:

La *country-dance* inglesa pasó, en Haití, a ser la contradanza francesa; y en la mayor de las Antillas se convirtió en la *contradanza* afro-cubana. Por el camino —no se puede precisar cuándo— la contradanza adoptó un elemento rítmico de innegable origen africano: el *cinquillo*, que hasta hoy es característico del danzón y del bolero, dos géneros que hunden sus raíces en la contradanza y que surgieron paralelamente.

El bolero, además, toma en sus inicios elementos del cancionero español, del repertorio operístico internacional, de la canción napolitana, y de su antecedente literario, el modernismo. Todo ello lo tamiza, lo mezcla, lo amasa y lo cuece la particular creatividad musical del cubano, hasta dar con un producto singular que, rápidamente, comenzaría a irradiar en todo el ámbito de la lengua (p. 2).

Así, sabores ritmos y cultura se mezclan, por así decirlo, dando como fruto lo que Cristóbal Díaz denomina “mulatez”, lo que Natalio Galán llama “truque sonoro”, y que nosotros denominamos interculturalidad y mezcla sincrética (Russo, 2015, párr. 2-4).

Por un lado, la décima sentimental sufrió una modificación considerable por parte de la percusión afrocubana de ritmo sincopado en tiempo de 2/4. Y por otro, el sonido de la guitarra y el tiple le dieron una cierta languidez tropical. Estos elementos originaron ese género un poco italiano, siempre en la nota sentimental o melancólica, ligado a la canción mexicana y al bambuco colombiano.

Los primeros compositores fueron Manuel Delgado y Leopoldo Rubalcaba, creadores de boleros patrióticos, con textos sencillos y sin interés. Más tarde, José ‘Pepe’

³ Como se verá más adelante, muchas canciones en los mencionados ritmos suenan posteriormente en ritmo de bolero y viceversa, generando así un profundo y rico mestizaje.

Sánchez (...) tuvo un intuitivo talento musical y como trovador. Fue el primero que en 1885 compuso el bolero ‘Tristezas’.

Pepe Sánchez eleva la calidad de las letras dándole un refinamiento al bolero. Pero fue Rosendo Ruiz, autor de ‘Mares y arena’ y ‘De mi cubita es el mango’, el primero en alcanzar un premio internacional en la Feria Iberoamericana de Sevilla en 1929.

Para Fleites (2000):

Este santiaguero [Sánchez] inicia o valida lo que después se conocería como trova cubana, un rico movimiento en la canción de temática fundamentalmente amorosa (y en muy contadas ocasiones, patriótica), que tiene como características el apego a la guitarra, la interpretación de las propias composiciones, la vida errabunda y la exacerbada sensibilidad nacional (p. 3).

Se anota también que la primera bolerista cubana «fue María Teresa Vera, quien con el tema Mercedes, de Manuel Corona, inicia su legendaria carrera cuando apenas tenía 15 años» (Tapia, 2009, p. 3).

Del mismo modo, Sánchez (2011, pp. 29-30) revela que:

A lo largo del siglo XX la expansión del bolero en el resto del continente americano se adaptó de diferentes maneras según su similitud con ritmos de los países donde evolucionaba y se realizaron giras de artistas mexicanos y cubanos por Perú, Ecuador y Colombia, principalmente. Además, la aparición de modernos medios de comunicación, principalmente la radio y los discos fonográficos, favoreció enormemente la evolución del bolero a lo largo de varios países. Podemos empezar recreando dicha evolución, hablando de la habanera que es un tipo musical que se originó en Cuba a finales del siglo XIX, que se caracteriza por su ritmo lento. Este género se desarrolló en México junto con la lírica italiana y la zarzuela española, aunque en Puerto Rico también tuvo raíces de gran importancia gracias a la influencia musical cubana. Finalmente se expandió al Cono Sur, Brasil, Centro América y Venezuela.

Por otro lado, hay autores como José Emilio Castellanos (...) quien ha realizado grandes investigaciones en el campo de la música latinoamericana, con énfasis en el bolero, y cree que posiblemente el bolero se originó por una manifestación musical gitana, ya que su nombre viene de la expresión “volero”, de volar y las danzas gitanas usualmente involucran movimientos agudos y rápidos que aparentan el vuelo de las aves. Además, en la instrumentación musical de las danzas gitanas se encuentran las guitarras y unas cajas de madera que hacen de percusión, al igual que las palmas de las

manos. Con esta instrumentación el bolero llega a América, especialmente a Cuba, donde la influencia de los ritmos africanos del Caribe dio como resultado el compás clásico del bolero: con guitarras, bongos y congas como percusión ([http://bolerolatino.wordpress.com/recuperado el 20 de abril del 2010](http://bolerolatino.wordpress.com/recuperado%20el%2020%20de%20abril%20del%202010)).

Como dato curioso, el primer bolero compuesto fue “Tristezas”, escrito por el cubano José Pepe Sánchez en Santiago de Cuba en 1883. Esta pieza dio origen formal al género con el acompañamiento musical clásico (las guitarras y la percusión); así el bolero con su toque romántico evolucionó de música de cantinas a música de serenatas gracias al avance tecnológico (la radio). Además, la llegada de la grabación y del disco de acetato y vinilo le permitió persistir en el tiempo. Aparte del bolero, la difusión musical de Cuba en varios países se dio también con el son, el danzón, la guaracha, el mambo y el chachachá, lo cual permitió la fusión de géneros musicales, obteniendo como resultado subgéneros como el bolero rítmico, bolero chachachá, bolero mambo, bolero ranchero (mezcla de bolero y mariachi mexicano), bolero moruno (bolero con mezcla gitana) y la bachata (bolero dominicano).

Y continúa diciendo Russo (2015, párr. 6-11):

En los suburbios habaneros se vino gestando una danza intimista, una coreografía popular de marcado acento tropical. El bolero canción se transformaba en bolero baile con sus elementos eróticos como el entrelazamiento sensual de los cuerpos en una performance lánguida y sentimental que tenía mucho de voluptuosidad y seducción, con una desenfadada lujuria cargada de intención sexual. El bolero-baile era una suerte de ataque del guapo caribeño a la bella cubana, en una confrontación de deseos, con la polaridad del rechazo y la atracción; desenvuelta en un doble sentimiento de búsqueda y abandono, de amor y de odio; de coqueteos sin límites colmados de movimientos y cosquilleos, con estremecimientos y caricias incesantes que iban despertando los sentidos hacia un torbellino que ascendía hasta lo sublime para terminar en un beso intenso, una erección o un poema.

Compositores y cantantes México DF

Fue creciendo el bolero, letra a letra, paso a paso, ritmo a ritmo; compositores y cantantes como César Portillo de la Luz, Pacho Alonso, Moisés Simons, Miguel Matamoros, Bartolomé ‘Benny’ Moré, Ignacio Villa ‘Bola de Nieve’ y Sindo Garay le fueron construyendo estructuras firmes y sólidas hasta llevarlo a un primer éxito, glamoroso y merecido, que llegó a tener una enorme influencia a escala internacional, como aquella que recibió el compositor francés de origen vasco Maurice Ravel, quien en 1928 compuso su inmortal Bolero.

En Ciudad de México, el corrido, la ranchera y el folclor romántico campesino sirvieron de almácigo para la llegada del bolero. Compositores y cantantes que no habían logrado sobresalir obtuvieron sus primeros éxitos. Cientos y cientos de mexicanos se entusiasmaron con la música de Pepe Guizar, autor de ‘Sin ti’, y de Agustín Lara, quien comenzó de pianista en un burdel con sus boleros ‘Piensa en mí’ y ‘Noche de ronda’, hacía llorar a meretrices y cuantos desamorados y desilusionados pasaban por ahí.

Eran los años treinta y ya había aparecido la radio. La comunicación de masas sufrió un notable cambio en Latinoamérica. Las primeras grabaciones fueron impactantes, los compositores, intérpretes y cantantes más populares tuvieron la oportunidad de difundir sus éxitos por primera vez. El triunfo del bolero corre paralelo con la aparición de la radio. Los mexicanos Tata Nacho, Esparza Oteo, María Grever, Tito y Pepe Guizar, Gonzalo Curiel y Consuelo Velázquez habían encontrado en la radio el medio de expresión adecuado para difundir la música mexicana urbana denominada “bolero”.

La muerte de Gardel y el auge del bolero

Desde 1920, el tango, el tango, de la mano de Carlos Gardel, se había difundido como el género más escuchado. Diversas presentaciones en varios países de Latinoamérica y Estados Unidos habían difundido el tango por infinidad de ciudades y puertos. Incluso películas filmadas por Gardel como *Cuesta abajo*, *El tango en Broadway*, *Tango bar* y *El día que me quieras* difundieron el género con gran éxito. La muerte de Gardel en 1935 en Medellín hizo que decayera la fuerza del tango como género de mayor influencia. Entonces llegó el bolero que se había tomado el dial de numerosas emisoras de las capitales latinoamericanas, como el gran sustituto del tango.

Todo el material referente a Gardel había sido conectado desde 1932 hasta 1964 por el Departamento para América Latina de la RCA Víctor⁴. El director artístico de esa casa discográfica, un empresario argentino llamado Terig Tucci, convenció al Trío Los Panchos (dos mexicanos y un portorriqueño) de que dejaran los corridos y las rancheras mexicanas para cantar y componer boleros. Grandes éxitos como ‘Rayito de Luna’, ‘Un siglo de ausencia’, y decenas de boleros más, conquistaron el corazón de los latinoamericanos.

Y sobre la denominada época de oro del bolero, Marrero (2016, pp. 217-218) recuerda:

⁴ Jairo Grijalba Ruiz. Nano Rodrigo, El Zorzal del Pacífico. Investigación, Colombia. Terig Tucci, director de varios ensambles de estudio y orquestas típicas de tangos, lo grabó acompañándolo de los mejores músicos de la ciudad, dentro de un contexto parecido al que utilizó para grabar a Gardel entre 1934 y comienzos de 1935. Nota que pertenece al original.

Puede asegurarse que en 1940 comienza la época de oro del bolero en Cuba. En ese mismo año Osvaldo Farrés da a conocer el tema *Acércate más*, con el cual inicia una serie de éxitos que incluye, entre muchos otros, *Toda una vida* (1943) y *Tres palabras* (1947).

Durante la década se destacan las obras de José Carbó Menéndez, Juan Bruno Tarraza, Bobby Collazo, René Touzet y Julio Gutiérrez; Pedro Junco compone: *Nosotros* (1943), el mexicano Pedro Vargas estrena *Deuda*, de Luis Marquetti, en 1945, y el puertorriqueño Daniel Santos graba, a partir de 1947, otros boleros de este importante autor, así como *Dos gardenias* (Isolina Carrillo).

Entretanto, César Portillo de la Luz abre la senda discográfica del “filin” (*feeling*) con el bolero *Contigo en la distancia* (1946). Más tarde, el Conjunto Casino, mediante los arreglos del Niño Rivera, es el primero en grabar, para músicaailable, las creaciones del movimiento, en las voces de Roberto Faz y Roberto Espí (1949-1950) y Orlando Vallejo (1952).

a. El bolero en los discos Panart:

En lo que se refiere a la discografía de la época, en 1944 nace la primera firma disquera cubana: Panart. Desde entonces, y hasta 1958, graba casi novecientos boleros entre tres mil matrices (30,0 %). ¡Tres de cada diez grabaciones son boleros! Más de la mitad de los boleros grabados en discos Panart (514) corresponden al período entre 1951 y 1955.

Resulta curioso comprobar que, cuando todavía el mambo no gozaba del éxito continental, Miguel D' Gonzalo⁵, con el grupo del pianista Felo Bergaza, graba el primer bolero mambo del catálogo de discos cubanos: *La última noche* (Bobby Collazo) en 1946.

Las variantes del bolero se multiplican en esta la (*sic*) etapa, principalmente el bolero mambo, el bolero cha (1953) y el danzón con bolero, matizado este por las grabaciones realizadas por Barbarito Diez con la Orquesta de Antonio María Romeu, la primera de las cuales fue *Mercedes* (Manuel Corona) en febrero de 1954.

⁵ D' Gonzalo es uno de los primeros cantantes de la Sonora Matancera en la colección discográfica de Gildardo Rivera G (asesor de la tesis), donde se encuentran boleros como *Ahora y siempre*, *Al fin sucedió*, *Destino*, *Mi tragedia*, *Obsesión* y *Qué cosa es amor*, todos grabados en 1947 con la Sonora Matancera.

3.1. CUBA Y EL BOLERO EN LA DÉCADA DE 1950

Los años 50 presentan nuevos autores y excelentes canciones. Citamos, entre otras, *Cómo fue*, de Ernesto Duarte Brito, magistralmente interpretada por Benny More; a Luis Marquetti, con *Amor, qué malo eres*, *Plazos traicioneros* y *Desastre*. Ahora, de los creadores del “filin”, citamos creaciones como *Noche cubana*, de César Portillo de la Luz; *Entre nosotros*, de Tania Castellanos; *La gloria eres tú*, de José Antonio Méndez; *En la imaginación*, *Deja que siga solo*, *Con tus palabras*, de Martha Valdés e interpretadas por Vicentico Valdés (Marrero, 2016, pp. 220-221).

Sitio especial tiene a su haber en la difusión del bolero la Sonora Matancera. Si bien es cierto que otras grandes orquestas, sextetos y septetos también lo difundían, también lo es que Radio Habana se encargó de vendernos más el gusto por la excelente Sonora Matancera. Todos sus cantantes fueron excelentes boleristas, pero, entre otros, sobresale —que para nuestro subjetivo gusto es digno de mencionar— Alberto Beltrán, con sus temas *El 19*, *Aunque me cueste la vida*, y su versión de *Amor perdido* y *Morena*, que son inigualables.

*Morena eres color de canela, radiante virgen y bella,
La diosa de tierra negra. Te canto a ti reina de las flores primores de mis
jardines tropicales,
en ti se inspiró el poeta para hacerte esta canción.*

Bienvenido Granda, cantante estelar de planta de la Sonora Matancera, fue un gran guarachero y bolerista. En nuestro concepto, sus mejores boleros son *Soñar*, *Soñando contigo*, *La callejera* y *En la orilla del mar*.

*Soñar,
En la orilla del mar, Con cantos de sirena,
Con amores fugaces, Que no volverán
Y en el manto azul, Se asoma la luna
Las palmeras susurran un canto tropical...
Y pensar que en las noches callada, Yo te di mis besos
Y tú con tu grande amor me estrechabas en tus brazos
Hoy de aquello nada queda, ni el canto de sirenas,
el centro de la luna se perdió en el mar.*

Entre las mujeres, citamos a Toña “La negra” y a Carmen Delia Dipini. La primera nos interpretó la bella canción *Campanitas de cristal*, de Rafael Hernández, gran compositor portorriqueño. La canción, en nuestro concepto, es uno de los mejores boleros:

*Cuando la brisa / de invierno se cuela,
 Por mi ventanita, / oigo sonar, oigo sonar.
 Como si un ángel / con mano de seda
 en mis campanitas / tocara un madrigal
 un madrigal”.*
*Tilín, tilín, tilín, / oye que bonito es el tilín
 de mis campanitas de cristal.*
*Tilín, tilín, tilán, / campanas que tañen para mí
 tan dulce canción.*
*Lindas campanitas de cristal
 Que alegran mis horas de dolor.*
*Sonar, sonar, sonar, / sólo para mí, sólo para mí
 Campanitas de cristal.*

A la par que aparecen estas bellas melodías para el alma se dispara también la producción de revistas musicales y cancioneros.

3.1.1. El cancionero

Las revistas-cancioneros, comúnmente publicadas, aparecen en Cuba entre 1956 y 1960 y en las primeras ya se incluyen más de 400 boleros. Una de las primeras ediciones, titulada *Recuerdos musicales* (1956) aparece como suplemento de la revista *Boleros*, la cual trascendió fuera de la isla y alimentó los primeros cancioneros en Colombia (Marrero, 2016, p. 221).

Debemos reconocer aquí que la ciudad precursora del cancionero fue Medellín y su centro de producción, acopio y distribución fue la cacharrería La campana. Allí se producían libros baratos, pero sobre todo novenas para toda la gama de santos del santoral y, para nuestro caso, cancioneros para el corazón y paliativos para el alma. Son muy pocas las casas donde no existía un cancionero y con el cual, cuan orquesta gráfica, se animaban veladas y tertulias

musicales que acompañaban la victrola, y posteriormente a la mamá prehistórica del equipo de sonido: la radiola. Reconocemos pues al cancionero “como el “karaoke ancestral”.

Prosiguiendo con la historia del bolero, ya por 1963 anotamos el surgimiento de Pacho Alonso, el intérprete más renombrado de esos años, quien inicia su carrera bolerística a partir de *Me faltabas tú*, de José Antonio Méndez; asimismo, Fernando Álvarez impone su versión de *Herido de sombras*. En 1965 comienzan los mosaicos —que son combinaciones de boleros en una misma ejecución— del Conjunto de Roberto Faz, aunque se reconoce aquí como precursores de los mosaicos al conjunto cubano Sierra Morena (Marrero, 2016). A nosotros llegó el conocimiento de los mosaicos por medio de la orquesta Billo’s Caracas Boys, pero estos son de vieja data en la historia musical latinoamericana.

Por esta misma época fueron muy conocidos títulos como *Ojos y labios*, de Carlos Gómez; *Cuando estés muy sola*, de Andrés Castillo; *Serrana mía*, de Calixto Callava; *Junto a ti esta noche*, de Miguel Matamoros; *Regálame un recuerdo*, de Leopoldo Ulloa, y *Así me pagas tú*, de Jesús Díaz, al igual que los boleros interpretados por la Orquesta Aragón (Marrero, 2016). Es de anotar que ninguno de los mencionados aparecen en la compilación *Cien años de boleros* del investigador colombiano Jaime Rico Salazar; luego, son desconocidos por él.

Reconocemos que las décadas comprendidas entre 1950 y 1970 fueron las de máximo auge del bolero. Los especialistas sostienen que este es el periodo de mayor esplendor del bolero, pues se podría decir que es la época de mayor producción y mayor difusión gracias a los adelantos de los medios de comunicación. Además, en el transcurso de estas décadas el bolero se erige como la música representativa de América Latina, a la vez que se propaga desde Cuba y México hacia República Dominicana, Venezuela, Colombia, Ecuador, Argentina, Chile, España y otros países de Latinoamérica, y desde Puerto Rico migrará con fuerza hacia Estados Unidos. Fuera de lo anterior, cabe mencionar que es la época de aparición de grandes compositores e intérpretes. Entre los compositores mencionamos a Rafael Hernández, Pedro Flores, Daniel Santos, *Don Felo*, Pedro Galindo, José Barros, entre otros. Lo anterior no fue gratuito. La gran influencia del son y su mixtura con el bolero fortalecieron su gusto y difusión y le imprimieron más sabor.

3.2. EL AUGE DE LOS TRÍOS

En esta época de esplendor aparecen los tríos. Quizás el de mayor renombre es el trío Los Panchos, el cual se forma en Nueva York y no en México, como muchos creen. Según (Russo, 2015):

Inspirados en el Trío Los Panchos, que impulsaron el estilo de 3 voces y 2 guitarras, fueron apareciendo otros como Los Tres Reyes, Los Tres Ases, el Trío Los Antares y Los Tres Caballeros⁶.

El bolero estaba predestinado a triunfar, entraba y salía de la pasión de los latinoamericanos. Los grupos, que interpretaban el género, despertaron en otros cantantes el gusto por el bolero, marcaron una etapa completa y coparon el dial de las radios, concursos, serenatas y todo evento de baile. La confrontación que tuvo el bolero durante su dominio fue con el vals criollo peruano, el pasodoble de España y el fox-trot de EE.UU. (párr. 11-12).

En menor medida, el bolero también compitió con el pasillo y el bambuco en Colombia, ya que aquí como en México y Panamá estaba “prendido” el gusto por el Duetto de Antaño, Espinoza y Bedoya, Ríos y Macías, Ramírez y Arias, Obdulio y Julián y Garzón y Collazos, aclarando que esta confrontación musical también fortaleció al bolero, ya que muchas canciones colombianas fueron interpretadas a ritmo de bolero, ganando con ello el sentimiento. Como ejemplos de lo anterior encontramos *Negrita*, el pasillo colombo-ecuatoriano *El aguacate* y canciones como *Cuando estemos viejos*, *Asómate a la ventana*, etc.

Vemos en este recorrido histórico cómo el bolero-canción se posiciona cada vez más en nuestros gustos. Así, nos preguntamos entonces, ¿cuál es la magia del bolero canción? ¿Qué dicen sus letras que se pegan tan fácilmente del corazón de los oyentes latinoamericanos y progresivamente se toma otros países y otros idiomas? Para Russo (2015) la respuesta está en que «sus letras [están] cargadas de sensibilidad y delirio, de sufrimiento y resignación, de orgullo y abandono, de triunfo y aflicción» (párr. 13); pero también de amor, de bucólica y de fortalecimiento al corazón y a las querencias, que estando en nosotros esta bella música logró despertar. Según Russo:

⁶ También vale destacar a los Tres Diamantes, Los Embajadores y el espectacular Johnny Albino y su trío San Juan.

Nota que no pertenece al original.

El bolero interpretaba emociones de hombres y mujeres por igual, nacía como un himno al amor, al amor correspondido, al amor frustrado y empezó a formar parte del orgullo, de la soledad, del infortunio y la ansiedad, de la vida y de la muerte.

En palabras del novelista G. Cabrera Infante: “El bolero es la ilustración poética del conflicto; la célula básica del melodrama entre un hombre y una mujer, desarrollándose en algunos casos la dialéctica del predominio de uno sobre el otro”.

El bolero traía una fuerte dosis de hiperestesia y de catarsis, era una suerte de dialéctica de la pasión, se proyectaba como un serio competidor del psicoanálisis, aún incipiente por esos tiempos. El filósofo venezolano Rafael Castillo Zapata, en su libro *Fenomenología del bolero*, dice: “En el bolero están registrados, a lo largo de sus voluminosos despliegues discursivos, todas las instancias vividas o vivibles, imaginadas o imaginables, por el enamorado hispanoamericano en su itinerario amoroso. Transcurre entre los emisores que son los autores del poema; los transmisores, que son los cantantes y el grupo que los acompaña; y los receptores, quienes los recibimos con los sentidos”.

(...)

Escribir boleros es uno de los ejercicios de síntesis más difíciles de lograr, pues la temática, que es inmensa, debe estar muy bien fundamentada para alcanzar —en unas líneas— la perfecta unidad. En palabras del poeta colombiano Juan Gustavo Cobo Borda : “El bolero es la fenomenología del amor o cómo decir ‘te quiero’” (párr. 13-16, 17).

3.3. EL BOLERO EN MÉXICO

Para Sánchez (2011):

Según la historia, el bolero cubano llegó a México entre los años 1908 y 1910 a través de la península de Yucatán. El primer bolero compuesto en este país fue *Presentimiento*, el cual contiene versos del poeta español Pedro Mata y fue grabado en Nueva York por el trovador Guty Cárdenas (pp. 30-31).

Presentimiento fue el deleite de los viejos en Colombia gracias a la versión de Lucho Ramírez, quien lo posicionó en los primeros lugares de sintonía. Una de sus estrofas dice:

*Sin saber que existías te deseaba,
Antes de conocerte te adiviné;*

*Llegaste en el momento que te esperaba,
No hubo sorpresa alguna cuando te hallé.*

Y a propósito de Gutty Cárdenas, la Sociedad de Autores y Compositores de México (SACM, s.f., párr. 1-4) recuerda:

Augusto Cárdenas Pinelo nació el 12 de diciembre de 1905, en Mérida, Yucatán, en el seno de una familia próspera.

(...)

Desde los 15 años incursionó en la composición. Una de sus primeras obras fue *Flor*, un tema que expresa el cariño inocente y la ternura de un joven y su primer amor. Tristemente, como suele ocurrir, se trató de un amor fugaz, pues la hermosa niña a quien *Flor* iba dedicada, se fue a estudiar a Canadá por orden de sus padres, y Gutty nunca la volvió ver.

Otro gran tema de Gutty es *Rayito de sol*. Según algunos, esta canción está basada en un poema de Emilio Padrón López, poeta yucateco. Pero esto no es correcto, como tampoco lo considerarla colombiana, pues el Duetto de Antaño la popularizó en nuestro país a un punto tal que se escuchaba en todas partes y se llegó a creer que su origen era Colombia. La historia verdadera de *Como un rayito de sol* es la narra el mismo Gutty Cárdenas (Gonzaga y Armendáriz, 2006, pp. 62-64):

—¿Cómo nació tu canción *Un rayito de sol*?

Verás... Yo estudiaba en el Colegio Williams, de Mixcoac, y cerca de allí tenía una hermosa noviecita, en la Quinta Yolanda, de Murillo 37. No teníamos permiso de sus papás, y nuestros encuentros eran furtivos. Éramos un par de “mocosos”. Apenas me apuntaba el bigote, que parecía una leve sombra abajo de la nariz. Un domingo temprano me di una escapada para verla, y para decirnos unas cuantas ternezas. Se asomó a la ventana que enmarcaba una madreSelva, y me indicó a señas que no saldría porque había moros en la costa. ¡Sus papás estaban alerta! Se quedó quieta unos instantes; y en eso se filtró un rayito de sol por entre la enredadera, se quebró en el cristal de la ventana, y matizó su hermosa cabellera. Me quedé extasiado. No había para qué hablar. Era el minuto de contemplar, de adorar y se me antojó llegar a ella como aquel rayito de sol, para besarla. Se esfumó la hermosa visión, el minuto radiante... Al tomar calle abajo rumbo al Williams me empezó a brotar, como un murmullo, una suave melodía que se entrelazaba con aquel rayito de sol. Sin perder tiempo y antes de que se me borrara o deformara, cogí el tranvía “Mixocac-Valle” frente a la casa de las muchachas Bringas-Olmos y fui en busca de mi paisano el poeta Emilio Padrón, al que narré el fantástico suceso. En el piano esboqué la melodía y le

pedí que escribiera la letra de la canción. “Le daré forma literaria nada más, porque todo lo has dicho”, respondió, y se puso en tarea. Al poco rato me mostró los versos que yo leí cantando:

*Un rayito de sol
por la mañana
filtra sus oros en la enredadera,
Se quiebra en el cristal de tu ventana y
matiza tu hermosa cabellera.
Un rayito de sol
por la mañana...
Mi alma, que vive errante y soñadora
siguiendo en pos de una visión lejana,
quiere llegar a ti, como la aurora,
como un rayo de sol por tu ventana...
Como un rayo de sol
por tu ventana...*

Por supuesto, Guty no nos recitó esos versos. Los cantó. Estaba emocionado. Vivía aquel dulce recuerdo. Su voz, que conservaba la frescura de la adolescencia, parecía fundirse con extrañas mieles; y la dulcedumbre de sus modulaciones era la expresión de un sentimiento lejano —el de sus amoríos primarios— que se quedó aleteando entre nosotros, como un vuelo azul de golondrinas.

Guty escribió otras canciones conocidas por nosotros, como *A qué negar*, *Peregrino de amor* y *Quisiera*; interpretó también gran parte de la producción de Agustín Lara, fusionando su propio estilo al de Lara, ya que eran bastante similares.

Ahora, al respecto de otro gran bolerista mexicano que merece ser destacado, Agustín Lara, Sánchez (2011, pp. 31) registra:

(...) Agustín Lara, uno de los grandes compositores de bolero latinoamericano, en principio según se describe en su biografía, fue un pianista que obtuvo su prestigio de manera tardía y se dejó afectar de manera positiva con el ritmo del bolero interpretado por Guty Cárdenas; esto lo llevó a escribir canciones que pronto se convirtieron en clásicos. Entre los más destacados están *Mujer*, *Noche de ronda*, *Amor de mis amores*, *Santa, Rosa*, *Farolito*, *Arráncame la vida*, *Piensa en mí*, *Rival*, *Enamorada*, *Tu retrato*, *Palabras de mujer*, *Pecadora*, *Cuando vuelvas*, *Humo en los ojos*, entre otros muchos éxitos. Guty Cárdenas tuvo gran influencia en las composiciones de Agustín Lara

gracias a su gran amistad, lo cual se refleja en que Lara irrumpió en géneros⁷ propios de la trova Peninsular.

En 1932, tras la muerte de Cárdenas, Agustín Lara explotó su talento transformando el bolero y ubicándose en los primeros lugares como uno de los compositores más importantes a nivel mundial. *Solamente una vez* es un claro ejemplo de su nuevo estilo.

*Solamente una vez, amé en la vida;
Solamente una vez y nada más...
una vez nada más en mi huerto brilló la esperanza,
la esperanza que alumbra el camino de mi soledad.*

Es famosa la anécdota de la capacidad para componer que tenía Lara. Su genialidad llega al punto de componer canciones bellas dedicadas a España, como *Granada* y *Madrid*, solo para citar dos ejemplos. Se cuenta que el compositor, sin haber visitado a España y conociendo de ella solo a través de lecturas y comentarios de viajeros, fue capaz de componer estas magníficas canciones que hicieron que el dictador, el general Francisco Franco, le condecorara e hiciera ciudadano español.

Otro protagonista de la vida de este género musical es Armando Manzanero, quien es considerado como el sucesor de Agustín Lara. Manzanero ha impuesto su estilo y formas propias que se reflejan en sus composiciones, lo que en la actualidad lo eleva como uno de los compositores románticos con más trayectoria y renombre. Entre sus éxitos se destacan *Pero te extraño*, *Somos novios*, *Adoro*, *Esta tarde vi llover*, *No sé tú*, entre otros.

3.4. EL ASCENSO DEL BOLERO

Como lo advierte Sánchez (2011), según afirman algunos expertos en el tema —Emilio Castellanos entre ellos—, la muerte de Carlos Gardel en 1935 contribuyó al ascenso del bolero. De hecho, se especula que el inesperado deceso del “Rey del tango” fue el factor desencadenante del declive del tango y la expansión del bolero, toda vez que Gardel era el intérprete más destacado del género.

Y frente al desplazamiento del tango por el bolero, Sánchez (2011, pp. 32-34) destaca:

⁷ De hecho, Lara también incursiona en el pasodoble, siendo su mejor ejemplo Silverio Pérez. Nota que no pertenece al original.

En esta época surge la era de los tríos, luego las grandiosas orquestas tropicales que irrumpían en el bolero y finalmente las orquestas sinfónicas fueron el acompañamiento musical del bolero que a lo largo de casi treinta años invadió Latinoamérica, tomando como principal recurso los medios comunicativos de la época, principalmente la radio y los programas en vivo, luego los discos, después el cine y por último la televisión

Adicionalmente, existen otros factores influyentes en la evolución del bolero. Algunos años después de la Primera Guerra Mundial hubo un cierto aislamiento cultural de América Latina, lo cual bloqueó la integración musical de Estados Unidos y los países europeos con Latinoamérica permitiendo al bolero desarrollarse tranquilamente sin competencias musicales. A su vez, la presencia de regímenes militares, influyó curiosamente en el éxito del bolero, ya que a estos gobiernos les interesaba ver a la población entretenida en sus gustos, con el fin de que olvidaran la política. Es por esto que la era del bolero está asociada en gran parte al periodo de las dictaduras de la década de los cincuenta. Asimismo, la difusión de ídolos por medio del cine provocó una enorme propagación y una fuerte vigencia de este género musical.

Sin embargo, después de la Segunda Guerra Mundial, América Latina acabó con su relativo aislamiento cultural para unirse a un mundo competitivo, lo cual provocó de nuevo el descenso del bolero. En la década de los 60 y 70 otros géneros aparecieron, la balada pop empezó a ocupar el puesto de lo “romántico”, la músicaailable también se impuso al igual que el *rock and roll*, la salsa brava y el merengue. No es posible afirmar que el bolero murió en ese entonces, ya que quedó relegado a sus intérpretes originales, como Alfredo Sadel o Daniel Santos, y a sus seguidores casi siempre de edad avanzada; con la imponentia de otros géneros como el *rock* y la balada (el bolero disfrazado con otro ritmo), este género entra en una fase de descanso, pero nunca de decadencia. Además, el toque romántico de la balada pop siempre estuvo influenciado por el bolero.

En la década de los 80 llega la época de reaparición del bolero, pero esta vez con un nivel de perdurabilidad, transmitiéndole a las generaciones futuras el conocimiento de lo que es un género musical verdaderamente romántico y convirtiéndose en un estilo de vida. Su difusión y universalización continúa siendo un fenómeno que identifica esa noción de ‘latinoamericano’, porque aunque el bolero tiene raíces europeas, es definitivamente algo latino y además es un patrimonio colectivo.

En épocas de nuestros abuelos y padres en su etapa de juventud, las fiestas eran la oportunidad perfecta para bailar un bolero con la joven pretendida, y en el momento más adecuado de la canción expresar su persistente sentimiento de amor, acompañado por la timidez propia de la edad. Algunas veces no era necesario recibir una respuesta

concreta, sino que a lo largo del baile la mujer reducía la tensión que generalmente ejercía con su mano izquierda colocada en el brazo derecho del hombre hasta el acercamiento de los cuerpos. El amor y la atracción física, que se hacen presentes desde el momento en que una pareja decide bailar bolero (Cien años de Bolero, Jaime Rico Salazar. (2000). Es por esto que es posible afirmar que el bolero es una ruta hacia la seducción, gracias a sus mensajes sentimentales y románticos que desatan el deseo de los enamorados.

“Las palabras, las letras de algunos boleros que usualmente envuelven el entorno de la pareja, son incitaciones, excitaciones que influyen en la voluntad, con la circunstancia de que mientras son escuchadas, los cuerpos de ambos se juntan y emprenden la ruta del disfrute de la carne, hasta que los labios y la piel se encuentran, y, la noche y el bolero cooperan para realizar el amor...”

3.5. EL BOLERO EN PUERTO RICO

De la misma manera que en Cuba, México y otros países latinoamericanos, en Puerto Rico hubo también una gran evolución del bolero. Recordemos que la chispa musical de la “isla del encanto” ha alimentado desde la gran ciudad la aparición y fortalecimiento de géneros musicales, que van desde la danza, la bomba y la plena, hasta la salsa y el actual el reguetón. Así reseña Sánchez (2011) el arribo del bolero a Puerto Rico:

(...) a finales del siglo XIX llegaron a la isla grupos artísticos cubanos que llevaban en su repertorio esta música que rápidamente fue acogida por los puertorriqueños. Este mismo siglo es considerado como el siglo de oro musical de la isla, ya que se fundó la filarmónica de la capital y fue una época de conciertos y de ópera italiana. Además, pasada la Segunda Guerra Mundial hubo una importante emigración de puertorriqueños hacia Nueva York, en donde muchos formaron parte de centros artísticos y se desempeñaron en labores musicales.

Al final de la década de los años veinte residían en Nueva York figuras importantes⁸ del bolero puertorriqueño tales como Pedro Ortiz, Claudio Ferrer, Daniel Santos, Plácido Acevedo, Jhonny Rodríguez, Bobby Capó y Rafael Hernández, quienes en compañía de Ernesto Lecuona y Agustín Lara, serían las figuras más importantes que

⁸ En esta corta lista falta Pedro Flórez, quien para el autor de este documento fue tan buen compositor como el mismo Rafael Hernández.

Nota que no pertenece al original.

tendría el bolero en Latinoamérica; esto produjo un gran repertorio de canciones románticas en este país (p. 34).

Nota aparte merece Rafael Hernández Marín, compositor nacido en Aguadilla, el 24 de octubre de 1896. Su extraordinaria y talentosa producción y obras musicales son culpables del desarrollo y ulterior auge del bolero (Sánchez, 2011).

Siendo muy joven, Hernández interpretaba con suficiencia, el violín, la guitarra, el piano y la tuba. Viaja a Estados Unidos y en 1917 ya estaba trabajando como músico en Carolina del Norte, cuando el país entró a la Primera Guerra Mundial («Rafael Hernández Marín», s.f., párr. 5-7):

El músico de jazz James Reese Europe reclutó a los hermanos Rafael y Jesús Hernández, junto con otros 16 puertorriqueños para que se unieran a la Orquesta Europa, la banda musical de los *Harlem Hell Fighters* del Ejército estadounidense.

Hernández se enroló en el ejército y fue asignado al regimiento de infantería 369 de los Estados Unidos (antes conocido como el décimo quinto regimiento de infantería, Guardia Nacional de Nueva York). El regimiento, apodado como los *Harlem Hell Fighters* por los alemanes, sirvió en Francia. El batallón 369 fue condecorado con la Croix de Guerre por el presidente francés.

Tras la guerra, Hernández se mudó a la ciudad de Nueva York. En 1920, viajó a Cuba, donde vivió hasta 1924.

Anotamos que a Hernández le toca vivir en ese país el auge y esplendor del son y la gran producción musical de Ignacio Piñeiro, quien en nuestro concepto alimentó de manera decidida la inspiración de Rafael Hernández. Posteriormente viaja a México, en donde vive hasta 1947, año cuando regresa a Puerto Rico. Es de anotar que en México crea fragmentos musicales de películas y compone canciones como *Qué chula es puebla*, la cual es considerada el himno no oficial del estado.

La obra musical de Rafael Hernández es incalculable. Su legado abarca prácticamente todos los géneros musicales contando más de 2000 composiciones («Rafael Hernández Marín», s.f.). Entre las más destacadas se encuentran *Silencio*, *Ausencia*, *Perfume de gardenias*, *Campanitas de cristal*, *Desvelo de amor*, *Preciosa*, *El cumbanchero*, *Capullito de alelí*, *Lamento borincano*, *Muchos besos*, *Cuando vuelvas*, *Enamorado de ti*, *Canción del alma*, *Desesperación*, *Inconsolable*, *Lo siento por ti*, *Romance*, *Amor ciego*, *Cuando nos besamos*, *No debo perdonarte*, *Ayer me habló el corazón*, entre muchas otras.

Quizás su canción más famosa es *Lamento borincano*, que ha sido grabada por numerosos artistas y representa las luchas del jíbaro puertorriqueño para subsistir; el arquetipo de un héroe con el que el pueblo puertorriqueño se ha identificado, lo cual puede ser interpretado como representación de la lucha propia de Puerto Rico por su identidad nacional e independencia a causa de su historia colonial. Una de las versiones más viejas de la canción fue interpretada por Alfonso Ortiz Tirado. Una versión moderna fue hecha por Gilberto Santa Rosa, Marc Anthony y La India. Entre otros que la han interpretado se encuentran Chavela Vargas, José Feliciano a dúo con Luis Fonsi y el trovador chileno Víctor Jara («Rafael Hernández Marín», s.f., párr. 13).

En nuestro concepto, *Campanitas de cristal* y *Preciosa* acompañan a *Lamento borincano* por su alto grado de preferencia. La primera es una pieza magistral que muestra la esencia del bolero en su capacidad de ponernos a soñar, cantar y deleitarnos con su mensaje, donde la palabra lleva la melodía y la preciosa armonía literaria, sin saber inclusive qué quiere decir; en otras palabras, el que lo canta no sabe, pero el corazón lo entiende. El compositor nos pone a cantar y a soñar y el corazón, mientras lo hacemos, es el que traduce. Prueba de ello es que al cantar *Campanitas de cristal* casi nadie sabe que se trata de un madrigal⁹, pero el corazón traduce. Sin tanta alharaca poética, lo anterior hace más bello el poema-canción.

Continuando con la pléyade de importantes compositores de este bello género romántico, se merece el derecho a ser nombrado en este trabajo un hombre bautizado con el nombre de Felipe Rosario Goyco. Si bien su nombre de pila poco nos dice, es su sobrenombre el que lo identifica: *Don Felo*. Este sencillo hombre, a pesar de no saber leer ni escribir, compuso más de 200 bellas canciones que guardaba celosamente en su memoria. Entre las más destacadas se encuentra *Madrigal*, también conocida con el nombre de *Estando contigo*. La canción es un precioso canto al amor que siempre hizo parte fundamental de todas las serenatas que llevábamos a la mujer amada. *Don Felo* lo decía todo, y lo hacía por nosotros, que nos limitábamos a soñar:

Madrigal

*Estando contigo me olvido de todo y de mí,
parece que todo lo tengo teniéndote a ti,
y no siento este mal que me arruina y que llevo conmigo,
arruinando esta vida que llevo y no puedo vivir.*

⁹ «El madrigal es una composición lírica breve en que se combinan versos heptasílabos y endecasílabos con rima consonante, generalmente de tema amoroso. Tuvo su origen en Italia, y fue especialmente cultivado en el Renacimiento» («Madrigal [poesía]», s.f.).

*Eres luz que ilumina las noches de mi largo camino.
Y es por eso que frente al destino no quiero morir*

*Una rosa en tu pelo parece una estrella en el cielo,
Y en el viento parece un acento tu voz musical.
Y parece un destello de luz la medalla en tu cuello,
al menor movimiento de tu cuerpo al andar.*

*Yo contigo no siento las horas que van con el tiempo,
ni me acuerdo que llevo en mi vida una herida mortal.
Yo contigo no siento el sonar de la lluvia y el viento,
porque llevo tu amor en mi pecho como un madrigal.*

Don Felo nació en San Juan en 1890. Entre sus obras destacadas están *Madrigal*, *Cuando vuelvas*, *Mi dolor es mío*, *Solo fue un sueño* (Sánchez, 2011) y *Desde que te fuiste*. La fecha de su nacimiento y producción musical convierte a *Madrigal* en uno de los boleros más antiguos¹⁰.

Otro excelente compositor portorriqueño fue don Pedro Flores Cardona. Nacido en 1894, en Naguabo, con Rafael Hernández se considera lo máximo en la composición boricua. Flores compartió con Hernández el regimiento 375 (integrado exclusivamente por hombres de raza negra) durante la Primera Guerra Mundial («Flores, Pedro», s.f.). Flores llega en 1926 a los Estados Unidos, donde forma un cuarteto conocido con el nombre de Cuarteto Flores. Es de recordar el paso por el cuarteto de cantantes tan importantes como Daniel Santos, *Chencho* Moraza (quien era invidente) y Doroteo Santiago. Entre los temas más importantes encontramos *Yo no he visto a linda*, *Amor perdido*, *Qué extraña es la vida*, *Congojas*, *Lamento del alma*, *Blancas azucenas*, *Bajo un palmar*, *Esperanza inútil*, *Despedida*, *Margie*, *Querube* y *Perdón*.

En nuestro concepto, marcan la diferencia canciones como *Amor perdido*, *Perdón* y *La despedida*, temas que para muchos superan a las producciones de Rafael Hernández.

¹⁰ Resulta pertinente señalar que la presentación de compositores y cantantes no se hace en orden cronológico, sino, según nuestro concepto, en orden de importancia, producción y reconocimiento.

La despedida

*Vengo a decirle adiós a los muchachos
porque pronto me voy para la guerra,
y aunque vaya a pelear a otras tierras,
voy a salvar mi derecho, mi patria y mi honor.*

*Yo ya me despedí de mi adorada
y le pedí por Dios que nunca llore,
que recuerde por siempre mis amores,
que yo de ella nunca me olvidaré.*

*Sólo me parte el alma y me conmueve,
que dejo tan solita a mi mamá;
mi pobre madrecita que es tan vieja,
¿quién en mi ausencia la consolará?*

*¿Quién me le hará un favor si necesita?
¿Quién la socorrerá si se enfermara?
¿Quién le hablará de mí si preguntara
por este hijo que nunca quizás volverá?*

*¿Quién me le rezará si ella se muere?
¿Quién pondrá una flor en su sepultura?
¿Quién se condolerá en mi amargura,
si yo vuelvo y no encuentro a mi mamá?*

La despedida es un lamento, es una evocación del soldado latino que parte a combatir no a un enemigo, sino a la pobreza por medio del reconocimiento que le brinda el ser reconocido como ciudadano estadounidense. Sobre el bolero en cuestión, Arriaga (2013, párr. 3-8) comenta:

En el bolero *Despedida* hay una evocación del dolor, pena y sacrificio acompañados con una melodía triste y aunque para esta época no nos dice nada e incluso la letra

resulta quejumbrosa, para la generación que lo vivió es un mensaje de identidad, compañerismo y declaración de su valía.

(...)

A pesar de que no se transformó en himno como tal (...), los soldados mexicanos del Escuadrón 201 que participaron en la Segunda Guerra Mundial también acogieron este canto ya que en la primer estrofa declara Flores las razones por las que se elige entrar a la guerra, la salvación del derecho propio, la patria (la familia) y el honor.

El primer adiós es a la mujer amada, a quien se le pide no la espera sino mantener vivo el recuerdo de quien ya parte. Asimismo, llega el desconsuelo que, con la partida del soldado, está en peligro de extinguirse toda una familia ya que la última sobreviviente es una anciana madre que también puede morir. La canción remata con la posibilidad del regreso del sobreviviente de guerra que más que ser recibido con vítores, llega sin testigo alguno a la solitaria tumba de la madre.

Lo anterior demuestra entonces que no es exacto dar la autoría a Daniel Santos como tampoco lo es afirmar que fue dedicada por el cantante a las tropas colombianas acantonadas en Corea, como equivocadamente afirma el musicólogo colombiano Jhon Cerón cuando refiriéndose a Daniel Santos, dice que «Integró el Ejército de los Estados Unidos como soldado entre 1942 y 1946, durante la Segunda Guerra Mundial. Su canción *Despedida* se la dedicó a los soldados del batallón Colombia, que hizo presencia en Corea» (párr. 11).

Daniel Santos es un portentoso cantante y compositor portorriqueño. Nace en Santurce, en 1916, y muere en Estados Unidos, en 1992. En 1941 va a la Segunda Guerra Mundial, y es precisamente la época en la que canta bellos temas alusivos a la guerra, como *Despedida*, de don Pedro Flores; también graba en otros ritmos *Corbiño el cocinero* y *Juan*, tema que es una burla a quien se va para la guerra y deja una mujer bien bonita sola y sin quien le ponga cuidado.

Después de la guerra Santos se hizo partidario del Partido Nacionalista de Puerto Rico de Don Pedro Albizu Campos que propugnaba por la independencia de Puerto Rico de los Estados Unidos. Es precisamente esta época cuando el cantante Davilita (Pedro Ortiz Dávila) produce excelentes canciones “antigringas” como *Yanquis go home*, *Patriotas*, *Sin bandera*, etc. Ya volveremos a comentar un poco más sobre Santos en el aparte de análisis del bolero como música libertaria insurreccional.

Sin ser esta información una biografía, nos limitamos a relevar su gran producción como cantante y sus aportes al bolero como compositor. Tuvo Santos la posibilidad de pasar por grandes agrupaciones como Jóvenes del Cayo, Cuarteto de Pedro Flores, la Sonora Matancera

y hasta Bobea y sus Vallenatos tuvieron la posibilidad de contar con él entre sus filas. Con la Sonora interpretó canciones de Rafael Hernández y Pedro Flores.

En 1940, con Pedro Flores aparecen joyas como *Qué te pasa*, *Yo sé que es mucho* y todos los temas a dúo con Chencho Moraza, de los cuales citamos *Se fue*, *Recordar es vivir*, *Lamento de amor* y la bella canción *Perdón*. Siguen en importancia los temas insignias del grupo de Pedro Flores: *Margie* y *Tú serás mía*. En este último tema se escucha claramente el clarinete de Moncho Usera y la grandiosa inspiración de don Pedro:

Margie

*Yo quisiera saber qué es lo que he hecho,
Yo quisiera saber por qué razón huyes de mí.
Si lo haces por traición o por despecho,
ven donde mí dime que te he hecho y yo
Te doy si tienes la razón*

Tú serás mía

*Quiere tan hondo como deseas
por qué no padeces mi corazón
que aunque me matas con tus desdenes
nunca has podido matar mi amor.*

*Sigue riendo de mi cariño
sigue burlándote de mi agonía,
que yo te juro que aquí en la tierra
allá en el cielo o donde vayas
tú serás mía, tú serás mía.*

*Tú serás mía para que veas
cómo te quiero yo a ti.
Tú serás mía para que veas
cómo te quiero yo a ti.*

Posteriormente, del compositor mexicano Pedro Galindo, Santos graba *Virgen de media noche*, una de sus mejores canciones. Pero indubitavelmente su canción cumbre es *La malagueña*.

Con el conjunto los Jóvenes del Cayo Santos interpretó boleros como *Regla*, que aparentemente es consagrado a la advocación de la Virgen de Regla de Cuba, pero en realidad es dedicado doña María de Regla Socarrás, madre del presidente cubano de aquella época, Carlos Prío Socarrás. En 1951 Santos fue hecho preso y doña Regla, que era admiradora de Daniel, intercedió ante el presidente para su liberación. El episodio culminará con la grabación de *El preso*. Santos también graba con los Jóvenes del Cayo el tema *Penar*, bolero al estilo norteamericano, de trompetas bastante evocadoras.

Santos también compuso excelentes canciones, entre las que contamos *A la buena de Dios*, *Mi palabra de honor* y *Bello mar*. Este último lo compuso para un cubano que tenía un hotel en Cuba llamado Riomar; pero como aquel no le pagó por su composición, le cambió el nombre por *Bello mar*.

Con el conjunto Casino citamos dos boleros de Daniel que fueron inspirados por sucesos de la vida real. Según se recoge en «El que canta olvida su dolor» (s.f.):

(...) el bolero *Elvira la manzanillera*, escrito para la cubana Elvira Cardedes, nacida en Manzanillo, y el bolero *Ya tú vez Patricia*, dedicado a la bailarina gringa Patricia Smith, se aprecian en el coro perfectamente las voces de Faz, Ribot y Espi, según cuenta Daniel y las noticias de la época las dos mataron a sus respectivos amantes por librarse del abuso al que eran sometidas, posteriormente en 1949 Daniel graba con la Sonora Matancera el bolero *Patricia*, también reivindicando a Patricia Smith (párr. 106).

Con la Sonora Matancera solo citaremos el hermoso bolero *Lluvia o sol*, que no es otra cosa que un arreglo de una balada americana, convertida en una de las primeras incursiones de la música afrolatina en la balada («El que canta olvida su dolor», s.f.). Asimismo, *Yo no he visto a Linda* ocupa también un excelente lugar en los gustos latinos. En esta bella canción don Pedro Flores narra su desamor y su rabia por perder a esa niña que vio en República Dominicana, de la que se enamoró a primera vista y a quien su abuela envía a Canadá para salvarla de las garras de don Pedro, dejándolo enamorado y solo.

Yo no he visto a Linda

Yo no he visto a Linda,

*parece mentira,
tantas esperanzas que en su amor cifré.*

*No le ha escrito a nadie,
no dejo una huella,
no se sabe de ella desde que se fue.*

*Sabr  Dios cuántos le estarán pintando ahora pajaritos en el aire.
Yo no he querido ni podrá querer a nadie cantando con tan loco frenesí.
Menos el domingo, todas las tardes,
salgo a ver al cartero a ver si trajo algo para mí.
Oh Virgen de Altagracia, quizás un día se acuerde de mí.*

Finalmente comentamos una gran canción y una excelente anécdota, la cual es narrada por el mismo Daniel Santos al asesor de esta tesis, Gildardo Rivera (2010b), en una tarde de agosto de 1965:

“Se desarrollaba en Medellín, tierra muy querida por Daniel Santos —pues all , en el barrio Guayaquil, le colocamos el apodo de *El Jefe*—, en la feria agropecuaria. En la plaza de ferias, en una gran caseta, se presentaban la Sonora Matancera, la Billo’s Caracas Boys y los Graduados. Logr  conseguir una entrevista con *El Jefe* en el hotel Nutibara, y cumplido llegué a la cita. Hablamos de todo. Pero al preguntarle cómo se catalogaba como compositor, se transformó: — *Chico, soy diferente a todos, y por favor, no me comparen con Lara. Yo compongo de impacto, recupero ya aquí y ahora lo que me golpea el alma y lo comparto con los demás ya, en una canción. Y te voy a colocar un ejemplo. Yo conocí en una noche de presentaciones a una bella mujer que me trastornó, y yo también a ella. Yo qued  de recogerla en el hotel donde estaba al día siguiente, y fue así como le cumpl . Fui y casi no me abre. Salió con rulos, desarreglada y con la puerta entreabierto me pregunt  quién era, a quien necesitaba, etc., es decir, “ya no me conoció”. Bueno, te comento que también escuch  una voz masculina adentro del cuarto. Solo me limitó a preguntarle:  me extraña que no me conozcas hoy cuando ayer me juraste que me amabas? Entonces sal  con el corazón en los zapatos, encend  un cigarrillo y mientras bajaba las escaleras empecé a componer y a cantar:*

*Me extraña mucho que me trates con desprecio,
después que tanto me juraste que me amabas,*

*después de tanta adoración, tanta locura,
es increíble que sin razón niegues un beso.*

*No ha habido causa para que tú me desprecies.
No ha habido causa para echarme al abandono.
No sé por qué ahora me miras con encono,
si me has jurado amor eterno miles veces*

*Si es que la gente te ha hablado mal de mí,
o es que mi amor pasó a la historia para ti.
Y si no es del todo por qué estás así,
ven a decirme mi bien lo que yo quiero saber,
porque esta duda es mi amargura, mi padecer.*

*Si es que la gente te ha hablado mal de mí,
o es que mi amor pasó a la historia para ti.
Y si no es del todo por qué estás así,
ven a decirme mi bien lo que yo quiero saber,
porque esta duda es mi amargura, mi padecer.*

Y así apareció el bello bolero *Me extraña mucho*, el cual, acompañado de un buen vino o una copa de aguardiente, en una fría noche nos hace sentir que Daniel Santos, al igual que Gardel, después de 100 años de haber nacido, canta cada vez mejor.

3.6. EL BOLERO EN PANAMÁ

Poca mención se hace sobre los aportes que Panamá ha realizado a la historia del bolero. No hacerlo es desconocer a grandes compositores y a bellas canciones nacidas en el istmo. Según García (s.f.):

Un cosmos panameño con Ricardo Fábrega [reconocido como el más grande], Arturo “Chino” Hassán, Avelino Muñoz, Carlos Eleta Almarán y José Slater Badán, compositores de una época de oro para la canción panameña; en boleros perpetuados en los tiempos, disfrutados y bailados por inmensas mayorías (p. 1).

El bolero toma vuelo en Panamá gracias al trabajo del colombiano Jorge Añez, quien en 1924 graba la canción *Morena mía*, considerado por los estudiosos del género como el primer bolero escrito por un mexicano: Armando Villareal Lozano¹¹ (García, s.f.).

Después, en 1937 se graba en Cuba por primera vez un bolero panameño: Miguelito Valdés y la Casino de la Playa nos entregan el bello e inmortal tema de Ricardo Fábrega *Taboga*, tema que posteriormente graba Alberto Beltrán¹². Asimismo, el famoso cantante el *Negríto* Chapuseaux lleva al disco otro excelente bolero de Fábrega: *Noche de mi tierra*. Y ya en 1944, el cartagenero Alberto Basmagi (conocido posteriormente como Bob Toledo) graba con la orquesta de Armando Boza *Te vas* y *Cuando muere la tarde*, temas de Ricardo Fábrega (García, s.f.).

Para García (s.f.):

Labor pionera en la divulgación del bolero en Panamá, debemos a Avelino Muñoz Barrios, compositor y director de orquesta en Puerto Rico, México, Argentina y República Dominicana (Orquesta San José).

Al frente de su orquesta panameña, legó para nuestros registros páginas (...) donde prevalecen conceptos como la soledad, la decepción, el engaño, el sufrimiento, la separación de cuerpos (hombre-mujer) y el conflicto odio-amor, que no permite alcanzar la felicidad (pp. 2-3).

Ejemplos de ellas son los boleros *Un secreto* y *Caminos diferentes*.

Siguiendo con la recuperación de los aportes panameños al bolero, debemos colocar en el sitio que corresponde a la gran canción de Carlos Eleta Almarán, *Historia de un amor*, considerada la canción panameña más grabada internacionalmente:

Historia de un amor

*Ya no estas más a mi lado, corazón
en el alma solo tengo soledad*

¹¹ Alcides Briceño. Nació en Panamá, el 30 de abril de 1886 y falleció en Miami, Estados Unidos de América, el 4 de abril de 1965. Gran divulgador de las primeras composiciones del panameño Ricardo Fábrega (*Adiós pues, De allá donde uno, Tamales calientes, El chichemito, El Graham Paige de Paco, Lágrimas, La Miringa, Café Durán*, entre otras). Estas grabaciones fueron hechas por Briceño entre 1927-1931 (García, s.f. pp. 7-8).

¹² En 1977 se edita “Miguelito canta a Panamá, con la Orquesta 11 de Octubre” (Lp Mericana XMX-145). Este larga duración incluye los boleros *Taboga* y *Panamá viejo* (Ricardo Fábrega), *Soñar* y *Mi último bolero* (de Arturo “Chino” Hassán) e *Historia de un amor* (Carlos Eleta Almarán) (García, s.f. p. 8).

*y si ya no puedo verte
por qué Dios me hizo quererte
para hacerme sufrir más.*

*Siempre fuiste la razón de mi existir,
adorarte para mí fue religión,
y en tus besos yo encontraba,
el calor que me brindaba,
el amor y la pasión.*

*Es la historia de un amor
como no hay otro igual,
que me hizo comprender,
todo el bien, todo el mal,
que le dio luz a mi vida,
apagándola después,
¡ay! qué vida tan oscura,
sin tu amor no viviré.*

*Siempre fuiste la razón de mí existir,
Adorarte para mí fue religión,
Y en tus besos yo encontraba,
el calor que me brindaba.
el amor y la pasión.*

Finalmente citaremos en esta historia un bolero interpretado por Bienvenido Granda y compuesto por el Arturo Chino Hassán, con arreglos de Avelino Muñoz. Hablamos del bolero *Soñar*, Y en nuestro concepto al más grande: al cubano-panameño Antonio Fernández Gómez, conocido artísticamente como Tony Fergo o Rafael de Jeréz, quien llega a Panamá en 1957. Fernández es autor de temas como *Alma vanidosa*, *En la palma de la mano*, *Conformidad*, *Si o no*, *Luna lunera*, *Huracán*, *En la palma de la mano* y otras más, canciones que han estado en las voces y en los corazones de todos. Pero resulta necesario destacar dos grandes boleros: *Alma vanidosa* y *Luna lunera*.

Alma vanidosa

*Estoy convencido que para vivir
es un estorbo el corazón.*

*Hay que mentir y hacer sufrir
porque fingir es lo mejor.*

*El que tira a la vida romance
se queda solito
sin una ilusión...*

*Antes cuando yo quería
todos se reían de mi pobre amor.
Ahora que soy diferente
que cariñosamente me dan su corazón.*

*Por eso del mundo yo me rio
y aunque me llamen frío no vuelvo yo a querer.
Que si la mujer es caprichosa,
mi alma es vanidosa ,
yo qué le voy a hace.
Yo que le voy a hacer si mi vida es así.
Yo que le voy a hacer si mi vida es así.*

3.7. OTROS PAÍSES Y EL BOLERO

En este aparte mencionaremos una pléyade de compositores latinoamericanos que no pueden quedar por fuera de esta historia, pero que en aras de la necesidad de continuar con nuestra temática no profundizamos, ya que si bien nuestro trabajo desarrolla la historia del bolero, nos interesa relacionarlo con todos los procesos comunicativos que le permitieron triunfar, posicionarse, decaer y resurgir como el ave fénix, reconociendo eso sí que esta expresión musical, por su proceso de arraigo popular hasta convertirse en folclor y cultura

latinoamericana, es mensaje, es recepción y apego comunicativo, es y seguirá siendo una efectiva comunicación.

Continuando con nuestra historia, es necesario también reconocer los aportes de Ernesto Lecuona. Su gran mérito está en saber mezclar la música nativa de su tierra con lo clásico, en perfecta combinación. Entre sus obras citamos *Siboney*, *Estás en mi corazón*, *Noche azul*, *Damisela encantadora* y *María la O*.

Junto a Lecuona hay otro excelente compositor cubano que si bien lo conocemos más por su excelente trío, hizo un gran aporte al bolero con bellas canciones como *Lágrimas negras*, *Dulce embeleso*, *Ruego de amor*, *Olvido* y *Promesa*. Se trata de Miguel Matamoros.

Otro grande fue el cubano César Portillo de la Luz, destacado por su romanticismo y sus metáforas en la composición. Fue el autor de las piezas *Contigo en la distancia*, *Delirio*, entre otras. También tenemos a la mexicana Consuelo Velásquez, compositora del conocido bolero *Bésame Mucho* y de *Amar y vivir*, *Corazón*, *Que seas feliz* y *Enamorada*. Otro importante compositor es el mexicano Gabriel Ruiz, autor del famoso bolero *Usted* y de *Desesperadamente*, *Amor, amor*, *Tentación*, entre otros. Asimismo tenemos al también mexicano Roberto Cantoral, autor de los exitosos boleros *El reloj* y *La barca*, además de *Soy lo prohibido* y *El triste*. Además está el destacado autor Oswaldo Farrés, compositor de *Toda una vida*, *Acércate más*, *Tres palabras* y *Quizás quizás quizás*. Imposible olvidar a la cubana Isolina Carrillo y su inolvidable *Dos gardenias*.

No podemos terminar este apartado sin mencionar a Gonzalo Curiel, con temas como *Vereda tropical*, *Un gran amor* y *Traicionera*; a Alberto Domínguez, con *Frenesí* y *Perfidia*; a Mario y Benito de Jesús, con *Nuestro juramento*, *Ya la pagarás*, y *Ya tú verás*; a Álvaro Carrillo, con *Se te olvida*, *Sabor a mí* y *Amor mío*; a los cubanos Orlando de La Rosa, con *No vale la pena* y *Vieja Luna* y Gonzalo Roig, con *Quiéreme mucho* y *Estás en mí*; al puertorriqueño Bobby Capó, con *Piel canela* y *Cabaretera*; a los argentinos Mario Claver, con *Abrázame así*, *Somos*, *Quisiera ser* y Roberto Livi, con *Cómo han pasado los años* y *Lo voy a dividir*; a los venezolanos Aldemaro Romero, con *Me queda el consuelo*, María Luisa Escobar, con *Desesperanza* y *No puedo olvidarte*, a René Rojas, con *Sufre mujer*, *Evocación* y *Anoche te amé* («Tu bolero soy yo», 1998) y a los dominicanos Cuto Estévez, con *Todo me gusta de ti* y Luis Kalaff, con su bolero estelar *Aunque me cueste la vida*.

3.8. EL BOLERO EN COLOMBIA

Mucho se dice sobre el bolero en Colombia. Si bien algunos llegan a sostener la imposibilidad de hablar de un bolero colombiano, reconocen la existencia de excelentes compositores y muy buenas canciones con la firma “hecho en Colombia”. Según la nota de prensa del periódico El Tiempo «Boleros colombianos» (1991, párr. 1-4):

Digámonos la verdad. Colombia no fue productora de boleros, a pesar de amarlos apasionadamente. Por qué entre tantos y buenos compositores de un siglo, ninguno resultó auténtico bolerista? Según parece, hacemos parte del gran bloque latinoamericano que se quedó pasmado contemplando cómo cubanos, mejicanos y puertorriqueños, principalmente, aportaban su raudal bolerista a un patrimonio del cual todos los románticos nos queremos apropiar. No obstante, los constructores de nuestro edificio musical inscribieron en el ritmo de las maracas, la clave y el romance, algunas obras de gran calidad.

Se destacan Jorge Añez, de quien se asegura compuso el primero, (Te amo); Jaime R. Echavarría (Me estás haciendo falta); Lucho Bermúdez (Añoranzas); Alvaro Dalmar (Orgullosa); Rafael Mejía (Mientras me quieras tú); Santander Díaz (Me enamoré de ti); José Barros (Busco tu recuerdo); Faustino Arias (Noches de Bocagrande); Oscar Fajardo (Perdido y sin amor); Eduardo Arias (Me da risa); Rafael Roncallo (Corazón), entre otros. Obviamente, algunos de ellos tienen más producción. Paralelamente, ciertas obras no guardan la rigidez boleril de su origen. Podrían ser canción-bolero o bolero-balada, etc. Cartagena, de Adolfo Mejía, por ejemplo, es una hermosa canción que se puede cantar como bolero.

Como siempre, me permito tomar partido para el bolero-rey colombiano. Concepto, por supuesto, subjetivo, para el cual tomo en cuenta ese no sé qué injerto en los 4/4 y 48 compases, de los cuales 16 conforman el recitativo menor (lento); 16, la parte rítmica mayor, incluido el clímax, y 16 restantes donde el autor está obligado a hacer saltar en pedazos el corazón del enamorado. Me refiero a Añoranzas, del maestro Lucho Bermúdez, gloria de la música colombiana.

Creemos sinceramente que al citar a los compositores que cita y sus producciones, el autor de la nota periodística entra en franca contradicción. ¿Qué más se puede pedir en producción de música para el corazón? ¿Acaso es muy difícil deponer la prepotencia y reconocer todos nuestros aportes y su inmensa calidad?

En el presente trabajo se ha mostrado con amplitud el reconocimiento de la década de 1920 como la gran época de esplendor del bolero. Con respecto al ascenso del bolero, Arboleda (s.f.) anota:

Un invento que decidió la suerte del bolero fue el nacimiento de la radio, en la década de 1920. Son, precisamente, dos mexicanos los que se encargaron de darle este impulso definitivo. Guty Cárdenas introduce a Ciudad de México el bolero yucateco y Agustín Lara crea el bolero urbano, en los prostíbulos y bares de mala muerte en ciudad de México. Mientras tanto, Pedro Flores y Rafael Hernández crean, en New York, la escuela del bolero puertorriqueño.

Durante 20 años, con programas en directo por las diferentes y recientes emisoras fundadas en todo el continente, el ritmo más escuchado, desde México hasta la Patagonia, fue el bolero. La emisora que marcó una pauta fue la mexicana XEW, donde los primeros cantantes, diariamente, y en forma directa, entonaban sus boleros, entre ellos Agustín Lara (párr. 3-4).

Y a propósito del papel fundamental que desempeñó el cine en la difusión del bolero, es mis Arboleda (s.f.) sugiere:

Obviamente la superioridad de la imagen sobre el sonido, ha sido indiscutible. El cine mexicano, de gran influencia a partir de 1940 en toda América Latina, fue un excelente multiplicador de este género musical. Jorge Negrete, Pedro Infante, Javier Solís, Pedro Vargas y hasta el mismo Agustín Lara se encargaron de popularizar el bolero, a través del cine. No hubo película mexicana, de esta época, en donde además del mariachi no se escuchara siquiera un bolero (párr. 5).

Asimismo, Arboleda (s.f.) también reseña la llegada de la radio a Colombia.

La primera emisora fundada en el país fue “La Voz de Barranquilla”, por Elías Pellet Buitrago, el 8 de diciembre de 1929. La segunda emisora, surgió en Bogotá, la HKE, el 1 de mayo de 1930, a instancias de Gustavo Uribe. Al mes siguiente se inauguró en Tunja “Radio Boyacá” y la cuarta sería “La Voz de Manizales”.

“La voz de Barranquilla” empezó a retransmitir los boleros de la XEW de México. Lo mismo hicieron las otras emisoras recién fundadas. Por eso, como rápidamente el bolero cogió fuerza en todo el país, en 1934 el “Trío Matamoros” inició una gira nacional, incluyendo a Manizales. Fueron estos músicos cubanos los primeros extranjeros que visitaron a Colombia con la intención de difundir el bolero, además del son (párr. 8-9).

En nuestra opinión, creemos y reiteramos que radio Habana Cuba y Radio Progreso de la Habana fueron, al igual o más que la XEW, fueron grandes propagadoras del bolero, sobre todo en las costas atlánticas y pacíficas y en las zonas más pobres del país, donde solo la potencia de estas emisoras podía entrar con claridad. A fue así como conocimos a los grandes boleristas, a la Sonora Matancera y a Los Panchos, los cuales nos pusieron a soñar y a vibrar el corazón.

Ahora, con respecto del que se especula es el primer bolero colombiano, Arboleda (s.f.) revela:

Alfonso de la Espriella, en su libro “Historia de la música colombiana a través del bolero”, asegura que Daniel Lemaitre Tono, su abuelo, compuso el primer bolero Colombiano: *Dime niña de ojos verdes*, sin embargo, otro erudito del tema Jaime Rico Salazar, de Anserma (Caldas), el hombre que más sabe del bolero en el mundo al decir de Armando Manzanero, sostiene que este bolero de Lemaitre era al estilo español y que por ningún lado se conoce la partitura original. Dice Rico Salazar que el primer bolero colombiano fue *Te amo*, de Jorge Añez A., el que grabó en Nueva York con Tito Guizar, en el Sello Durium, en 1928. Jorge Añez había nacido en Bogotá en 1892 y murió, en esta misma ciudad, en 1952 (párr. 10).

Otro de los boleros que podría estar entre los primeros compuestos en Colombia es *Cartagena*, con letra del locutor de la emisora Ecos del Tequendama, Leonidas Otalora y música de Adolfo Mejía, quien además era el pianista de la emisora.

Cartagena

*Cartagena, brazo de agarena,
canto de sirena, canto de sirena
que se hizo ciudad.
Y sonoro, cofrecito de oro
reliquia y tesoro, reliquia y tesoro
de la humanidad.*

*Minarete, fulgor de mosquete,
caprichoso arete tallado en cristal.
Serenata que olvidó un pirata,
alfange de plata, sueños de coral.*

*Eres jarra de sangre de parra,
fulgente guitarra de notas sin par.
Cartagena, oración de arena,
Virgen Macarena que llora en el mar.*

Es importante para este trabajo ponderar el papel de los excelentes compositores de nuestro país. Para rendirles un pequeño tributo, mencionaremos a algunos de ellos.

- Alvaro Dalmar (Álvaro Chaparro Bermúdez), quien compuso muchos y bellos boleros, entre los cuales mencionamos *Pensándolo bien*, *Nada espero*, *Di qué has hecho de mi amor*, *Orgullosa*, *No me lo niegues* y *Amor se escribe con llanto*.
- José Benito Barros Palomino, que en nuestro concepto es uno de los tres mejores compositores colombianos. Barros compuso bellos temas interpretados con maestría por Charlie Figueroa, entre los que están *Busco tu recuerdo*, *Como tu reías* y *Carnaval*.
- Jaime Rudesindo Echevarría Villegas, de quien tenemos *Yo nací para ti*, *Me estás haciendo falta*, *Entre cuatro paredes* y *Noches de Cartagena*, en nuestro concepto, la mejor.

Noches de Cartagena

*Noches de Cartagena que fascinan,
con el suave rumor que tiene el mar,
donde la brisa cálida murmura
toda una serenata tropical.*

*Allí es donde quisiera estar contigo,
con la luna y la arena y ese mar,
y que juegue la brisa con tu pelo
y las olas te vengan a arrullar.*

Noches de Cartagena tan divinas,

lindo rincón Caribe y colonial.

- Lucho Bermúdez, con su magistral canción *Te busco*, en la voz de Matilde Díaz.
- Edmundo Arias, de quien traemos *Me da lo mismo*, *Me da risa*, *Si hoy fuera ayer* (tremendo éxito en el país y fuera de sus fronteras en la voz de Alcy Acosta) y la mejor de todas: *Evocación*. Hoy es un tema obligatorio para el alma bohemia y para los que recordamos tiempos y amores ya idos, pero que la canción revive y con ello revitaliza el corazón.

Evocación

*Muchas gracias viejo amor
por haberme hecho feliz
en los días que nos quisimos.
Hoy que evoco tu querer
quisiera volverte a ver
y de nuevo estar contigo.*

*Cuánto diera viejo amor
tenerte de nuevo en mí,
aunque sea por un instante.
Sé muy bien que te perdí
y que nunca volverás,
pero no puedo olvidarte.*

*Lo cierto es que un viejo amor
nunca se olvida,
él vive en ti,
y vive en mí toda la vida.*

Finalmente citamos otros autores colombianos que a pesar de ser poco conocidos, también compusieron bellos boleros. Ellos son Jorge allende, con *Hallazgo*; Rafael Mejía, con *Mientras me quieras tú*; Régulo Ramírez, con *Perdóname otra vez*; Jaime Llano González,

con *Si te vuelvo a besar*; Gabriel Viñas, con *Por el viejo camino*; José Rubén Mar, con *Qué me has dado tú*; Óscar Fajardo, con *Por tu bien y Perdido y sin amor*; Darío Corredor, con *Deseo*, y Héctor Ulloa, con *Cinco centavitos*.

Aunque entre las mujeres no tenemos compositoras para resaltar, sí tenemos excelentes intérpretes.

El compendio de compositores desplegado representa un viaje histórico al origen y desarrollo del bolero en Colombia, pero injusto sería no efectuar ese mismo viaje a partir de las vivencias y el corazón.

Con la anuencia de mi asesor de tesis, me permito ahora recoger sus experiencias con esta música, a fin de tener más claro el referente comunicativo y popular y su expansión en nuestros gustos, a la vez que terminamos esta historia por la música y por el sentimiento.

Para referirse a la forma como llegó esta música a su conocimiento y cuál fue su impacto sentimental, el profesor Rivera (2010b, pp.13-25) recuerda¹³:

El bolero tiene sus ancestros en Cuba, dicen unos en México comentan otros, pero a mi parecer es de todos. Desde la década del 30 el bolero ya estaba ahí, pero fue verdaderamente la muerte de Gardel la que lo impulsó por el resto de América Latina. Primero llegaron a nosotros los Tríos de guitarra, luego las grandes orquestas tropicales que incursionaban en el bolero, después las orquestas al estilo 'big band' y, por último, verdaderas orquestas sinfónicas darían forma al acompañamiento musical del bolero que durante casi treinta años (1935-1965) dominó el espectro musical latinoamericano, valiéndose de los recursos comunicativos de la época: primero la radio y los programas en vivo, luego los discos (primero de 78 revoluciones por minuto, luego 45 r.p.m. y finalmente 33 ½ r.p.m, llamados Long Play o L.P's), después el Cine y finalmente la Televisión. Se destacaron (compositores e intérpretes): además de México y Cuba, los hubo de Puerto Rico, Venezuela, Colombia, República Dominicana, Ecuador, Bolivia, Chile, Argentina, y hasta Brasil y España. Como la influencia Cubana se hizo sentir no solo con el bolero sino con el son, el danzón, la guaracha, el mambo y el chá chá chá, entre otros. Los países que se ven bañados por el mar Caribe asumieron pronto como propio el producto que Cuba les daba de contrabando entre la década de los veinte y los treinta. Eso permitirá la fusión y el engrandecimiento del bolero con otros géneros musicales dándose como resultados los sub géneros: Bolero rítmico, Bolero Cha cha cha, Bolero Mambo, o inclusive la Bachata (bolero Dominicano), el Bolero Ranchero (mezcla bolero y mariachi mexicano) y el Bolero Moruno (bolero con mezclas gitanas

¹³ Por la relevancia que para entender la evolución del bolero ostenta el testimonio del profesor Rivera, se transcribe un aparte del segundo capítulo de su libro *Remembranzas musicales del barrio Arrabal* (2010).

e hispánicas). Es simpático anotar que infortunada o afortunadamente, la existencia de regímenes militares *de facto*, influyó curiosamente en el éxito del bolero, pues a estos gobiernos les interesaba ver a la población entretenida en sus gustos, para que olvidaran la política, por ello la era dorada del Bolero está asociada en gran parte al periodo de las dictaduras de la década de los cincuenta.

Y obviamente el bolero también llegó a nuestro querido barrio Arrabal. Lo más viejo en mis recuerdos se ubica o bien en lo que se escuchaba en los cafés y bailes y lo que se escuchaba en el centro cívico Los libertadores, lo cual recuerdo con mayor claridad. (...)

Recuerdo particularmente a OSWALDO GÓMEZ el indio con sus dos grandes temas: *Cuando muere la noche* y el tremendo éxito que se tomó todas las cantinas paisas: *Te odio y te quiero* el cual tuvo auge inclusive muy entrados los años 50.

Recuerdo a NÉSTOR CHAIRES, *La vida castiga* 1948. A José Mojica, Juan Arvizú, y Pedro Vargas entre otros. De este último recuerdo que gustaba mucho entre los viejos melómanos del barrio la versión de *Perdón* a dúo con Benny Moré, la cual se repetía constantemente por los altavoces del centro cívico.

JULITA ROSS. Y sus temas *Me la robaste* (1953) y *No me escribas* (1968) también causaron gran auge entre las gentes del barrio.

TRÍO LOS PANCHOS: El Trío Los Panchos se formó en la ciudad de Nueva York en 1944, no en ciudad de México, como cree el común de la gente. Siendo sus tres componentes: Alfredo Gil mejor conocido como “El Güero” y José de Jesús Navarro Moreno, mejor conocido como “Chucho Navarro”, junto al puertorriqueño Herminio Avilés Negrón, de nombre artístico “Hernando Avilés”. *No trates de mentir, Una copa más, Perfidia*, famosas desde 1944, pero que se oyeron con mayor fuerza en el barrio Arrabal a mediados de los 50. Sus mayores éxitos en mi concepto por ser los que más recuerdo son: *Rayito de luna, No me quieras tanto, Sin un amor, Caminemos*. Grabados en 1948, cuando yo tenía escasos dos años.

También son de grata recordación entre nosotros los tríos siguientes:

JHONNY ALBINO Y SU TRÍO SAN JUAN: Si me preguntaran cual es el bolero que más se escuchó cuando era joven, sin pensarlo dos veces diría: *Cosas como tú*:

Cosas como tú, son para quererlas
Cosas como tú, son para adorarlas,
Porque tú y las cosas, que se te parecen
son para guardarlas en mitad del alma

*Un rayo de luna que nos acaricia,
el perfume de una rosa desmayada
la fuente del patio que nos da frescura,
son cosas que tienen su gracia galana
por eso son cosas de inmensa poesía
cosas que llevamos en mitad del alma.*

CORO

*Yo llevo tus ojos que son dos luceros
la miel de tu linda boca sonrosada
tu boca tu pelo tus manos de gloria
cual calcomanía en mitad del alma.*

*Cosas como tú, son para quererlas
Cosas como tú, son para adorarlas,
porque tú y las cosas, que se te parecen
son para guardarlas en mitad del alma
Yo llevo tus ojos que son dos luceros
la miel de tu linda boca sonrosada
tu boca tu pelo tus manos de gloria
cual calcomanía en mitad del alma.*

Aun no tenemos el inventario de cuantas romances en los barrios se iniciaron con esta bella canción, la cual se escuchaba en las emisoras, en las casas y por supuesto los sábados y domingos en los centros cívicos. lo simpático de esta canción es que casi nadie conoce que es Colombiana, ya que fue compuesta en New York por Ernesto Hoffman Liévano, un Bogotano que trabajaba como mesero en USA.

LOS TRES DIAMANTES: Este famoso trío deleito a generaciones de románticos con temas como *La gloria eres tú* del Cubano José Antonio Méndez.

LOS ROMANCEROS: de este famoso trío solo recuerdo (...) *Bendición celestial*.

Muchos más fueron los boleros que escuchamos en aquella bella época, los cuales tuvieron en el centro cívico un fuerte lugar de difusión, sobresaliendo entre otros: *Chacha linda*, los temas de Agustín Lara, cuyo curioso nombre completo anoto a continuación: (Ángel Agustín María Carlos Fausto Mariano Alfonso Rojas Canela del Sagrado Corazón de Jesús Lara y Aguirre del Pino): *María bonita Granada*, etc.

Aún está vivo en mis recuerdos el grande y espacioso teatro Junín, al cual muchas veces fuimos a matinal a “gallinero”. Allí tuve la oportunidad de conocer y escuchar al gran cantante venezolano Alfredo Sadel. Su producción musical es muy extensa, pero yo lo recuerdo básicamente con las canciones: *Cuenta mi alma*, *Frenesí*, *Escríbeme* y el tema que lo consagró: *Lágrimas*.

Todo aquel que haya sufrido penas de amor, infidelidades y olvido, pero a la vez tenga el deseo fallido de la reconciliación imposible frente a aquello que se amó pero que se fue; se ha tomado sus “guaros” con *Lágrimas*:

*Lágrimas de amargura vierten mis ojos
lágrimas tan amargas como la hiel
al ver que en mi presente sólo despojos
quedan de nuestro idilio del ayer
quedan de nuestro idilio del ayer.*

*Dime si eres dichosa como yo ansío
si otros labios te besan con frenesí
si en la obsesión enferma de tu extravío, ¡ay!
ya ni siquiera en sueños piensas en mí.*

(Música)

*Lágrimas de tristeza dejó tu olvido
sombras que hacen más negra mi soledad
fuiste como ave inquieta que deja el nido
para cruzar del cielo la inmensidad
para cruzar del cielo la inmensidad.*

*Dime si en los azares de tu jornada
vuelas a casa en busca del algún querer
o si al vagar sin rumbo y abandonada, ¡ay!
con las alas rendidas quieres volver
con las alas rendidas quieres volver.*

Hubo grandes boleristas que hicieron soñar y deleitaron el amor en muchas generaciones de arrabal. Los espacios para escribir son pocos para darle cabida a tantos; es por ello que recordamos a los más recordados de acuerdo a mi memoria. En estos momentos recuerdo a Dioné Restrepo y su éxito *Delito*. Ella se ubica en el tiempo

en el momento en que el corazón adolescente nuestro ya empieza a palpar por las mujeres. Nuestras compañeras de juegos escolares o vecinitas, empiezan a ser miradas con los ojos de aquellos que se van haciendo hombres, y que al verlas, se turban y conturban: empezamos a amar, empieza en nosotros a nacer el deseo, los celos y las fantasías. ¡Qué bella época aquella! Cuando empezamos a ver como mujeres a tantas muchachas lindas del barrio, las cuales van a ser las merecedoras de nuestros primeros sueños, nuestros primeros besos, nuestras primeras lágrimas, nuestros primeros ruegos, y nuestros primeros acoples con la música que mueve el corazón.

*No es delito éste amor imposible
que nos une, secreto y profundo
no es delito este amor que ocultamos
ante todos los ojos del mundo.*

*Si en su escala de plata la luna
ha querido hasta el cielo llevarnos,
no es delito, este amor es fortuna
que soñábamos antes de amarnos.*

De esta misma época son los temas de LIGIA MAYO: *Cataclismo, Tu sabes, lejos de ti.*

*Lejos de ti qué tristeza,
Lejos de ti qué dolor.
Lejos de ti mi alma llora
porque sola está muy sola,
sin tus besos sin tu amor (Bis).*

*Y ahora que lejos estoy, que lloro por ti,
que siento el amor, tan lejos de mí.
Ahora comprendo el dolor, de tan amargo sufrir
y es que me falta tu amor para vivir.*

Otras excelentes boleristas que fueron éxito en el barrio Arrabal fueron: LUCIA HERRÓN [*Amargura*],

*¡Ay!, qué amargura dejaste en mi vida,
¡Ay!, qué fatiga de angustia y dolor,*

Cómo me duele mi bien tu partida...

ESTELITA DEL LLANO [Tú sabes],

*Tu sabes que te amo
y sabes que te quiero
Tu sabes que te llamo
y en sueños por ti sueño
Tu sabes que te espero
no tardes en venir.
Pues sabes que no puedo,
yo no puedo estar lejos de ti.
Tu sabes lo que siento, si estas junto a mi
Tu sabes que tus besos, me hacen sentir
un raro cosquilleo, que no sé definir
pero me hace muy feliz.*

MARÍA ELENA SANDOVAL, y su bello tema: *Cataclismo*:

*Qué pasará si tú me dejas
qué pasará si tú me olvidas
le he preguntado a las estrellas
a la Luna y al mismo Sol,*

*Qué pasará si andando el tiempo
de mí te cansas y te alejas
le he preguntado a la distancia
a ver si el eco llega hasta Dios.*

*Desesperado presintiendo tu partida
me imagino que te has ido
para ver la reacción
que sufriremos cuando estemos separados
y tú pienses en mis besos
y yo añore tu calor.*

*Fue la visión de este delirio
todo un desastre de locura
como si el mundo se estrellara
un cataclismo para los dos.*

Reconozco que para mis gustos, es superior a los anteriores, el bolero de Lucho Bermúdez, *Te busco*, en la exquisita voz de: MATILDE DÍAZ:

*Te busco por la distancia
con una angustia de llanto,
amor de mi adolescencia,
Virgencita de mi encanto.*

*Y sólo encuentro el recuerdo
que me dice entristecido
que no volverán los besos
que volaron al olvido.*

*Tus besos, tus manos blancas,
la dulzura de tus ojos,
ya no alegrarán mi senda
multiplicada de abrojos.
Virgencita de mis sueños
la distancia te ocultó,
pero vivo aquel recuerdo
del amor que se esfumó (bis).*

Particularmente reconozco la gran influencia musical que tuvo en nuestros corazones Olimpo Cárdenas (...): en mis recuerdos de adulto sobresalen mis vivencias de joven y me hacen llorar de nostalgia por el tiempo que se fue y que nos dejó tantas cosas buenas:

*Nos tenemos que decir adiós porque quizás jamás
en la vida te vuelva a encontrar
nos tenemos que decir adiós porque tal vez será
nuestra última noche de amor.*

*Capullito de rosas qué tienes para mí
corazoncito mío tengo que partir
aquí dentro de mi alma está lloviendo
como lluvia de llanto lágrimas de amor*

*Ya está la madrugada ya empieza a amanecer
pero en mi triste día parece anochecer
aquí dentro de mi alma está lloviendo
como lluvia de llanto lágrimas de amor*

*Ya está la madrugada ya empieza a amanecer
pero en mi triste día parece anochecer
aquí dentro de mi alma está lloviendo
como lluvia de llanto lágrimas de amor.*

Siguiendo con la evocación que nos brindan los recuerdos, aprendimos a convivir con el amor y el desamor porque: *Están clavadas dos cruces en el monte del olvido, por dos amores que han muerto sin haberse comprendido*¹⁴. *Amor perdido, si como dices que es cierto que vives dichosa sin mí, sigue dichosa y que otros labios te den la fortuna que yo no te di. Por el contrario junto contigo le doy un aplauso al placer y al amor: que viva el placer, que viva el amor*¹⁵.

En la época de oro del bolero, donde sobresalieron grandes cantantes y bellos boleros, Colombia no se quedó atrás. Con dos grandes del bolero, los cuales con sus éxitos pusieron a cantar y enamorar a nuestros padres: ALBERTO GRANADOS y VÍCTOR HUGO AYALA: del primero recordamos los temas éxito en la época: *Voy gritando por la calle* e *Historia de un amor*:

*Voy gritando por la calle que no me quieres
Que no me quieres y mi corazón herido por ti se muere.
Mis gritos en la calle claman tu nombre...*

¹⁴ Trío Los Panchos. Dos cruces.

Nota que pertenece al original

¹⁵ María Luisa Landín. Amor perdido.

Nota que pertenece al original

De VÍCTOR HUGO AYALA, recuerdo sus grandes éxitos: *Camino verde* y *Las perlas de tu boca*:

*Hoy he vuelto a pasar
por aquel camino verde
que por el valle se pierde
con mi triste soledad.*

*Hoy he vuelto a rezar
en la puerta de la ermita
y pedí a tu virgencita
que yo te vuelva a encontrar.*

*Por el camino verde
camino verde que va a la ermita
desde que tú te fuiste
lloran de pena las margaritas
la fuente se ha secado
las azucenas ya están marchitas
en el camino verde
camino verde que va a la ermita.*

*Hoy he vuelto a pasar
por aquel camino verde
que por el valle se pierde
junto a [mi] felicidad.*

*Hoy he vuelto a grabar
nuestros nombres en la encina
he subido a la colina
y allí me he puesto a llorar.*

En la gran época del auge del bolero, en mi memoria, recuerdo solo aquellos que fueron éxito en nuestras gentes del barrio. Recuerdo el estribillo: “luna lunera cascabelera, decíle a mi chiquita por Dios que me quiera”, *Noches de Ypacarai* y otros temas del gran GREGORIO BARRIOS.

Imposible no mencionar al “tenor de la voz de seda”; JUAN ARVIZU: claro y por siempre nos quedó grabado el mensaje: “tres cosas hay en la vida, salud dinero y amor... el que tenga un amor que lo cuide que lo cuide, la salud y la plática que no la tire”.

En los bares, especialmente en la vieja guardia escuché el bello tema de Ernesto Lecuona que dice así:

Por tus ojazos negros, llenos de amor.

Por tu boquita roja, que es una flor.

Por tu cuerpo de palmera,

lindo y gentil, se muere mi corazón.

Si me quisieras, figurina de abril,

mi vida entera yo te daría a ti.

Si tus labios rojos yo pudiera besar,

Moriría de amor.

Damisela encantadora, damisela por ti yo muero.

Si me miras, si me besas, damisela serás mi amor.

De nuestro gran Lucho Ramírez recuerdo la canción que acompañaba los paseos de colegio: “yo quiero vidita mía cantarle a tus ojos bellos, porque mi vida son ellos amor y melancolía”.

Sería injusto que en esta historia del bolero no quedaran consignados para la posteridad los más grandes boleros de la década del 70 y 80, que si bien muchos de ellos son más añejos, fueron recreados por los grandes cantantes de la salsa, demostrando de paso con ello la vigencia del bolero. Gracias a ellos, otra generación bailó y se deleitó con el bolero. Pero claro, antes de citarlos hay que anotar que en New York, Puerto Rico y La Habana se considera fuera de serie solo a aquellos cantantes que incursionaron en diferentes ritmos: bolero guaracha, guaguancó, son y salsa y que lo hicieron con calidad y perfección. Citaremos entonces a los que consideramos los más sobresalientes:

- Tito Rodríguez: el “cantante del amor”, considerado por muchos melómanos como uno de los mejores, con temas como *Inolvidable* y *Alma con alma*.

- Héctor Lavoe: el “cantante de los cantantes”, considerado el mejor de la salsa, pero también entre los mejores del bolero que podríamos llamar moderno y no necesariamente el bolero-salsa. Resaltamos sus boleros *De ti depende*, *Tus ojos*, *Escarcha* y *Ausencia*.
- Celia Cruz: inigualable y única, entre sus boleros sobresalen: *Tu voz*, *Siento la nostalgia de palmeras* y *Cuando me querías tú*.
- Cheo Feliciano: uno de los grandes boleristas de la salsa. De él recordamos bellas canciones como: *Amada mía*, *Contigo a la distancia*.
- El conde Rodríguez: de este excelente cantante recordamos *Convergencia*, *Perdón*, *Madrigal*.
- Ismael Rivera: nos legó temas como *Mi negrita me espera* y *En mi viejo San Juan*.
- Andy Montañez: en nuestro concepto, desde la salsa canta la mejor interpretación de Eliseo Grenet: *Las perlas de tu boca*.

Finalmente, consideramos que el anterior resumen recoge lo más granado del bolero en Colombia; no obstante, por la cantidad y calidad de las piezas musicales producidas en nuestro país, reunirlos a todos es una labor inacabada. Por eso instamos a otros investigadores a retomar la temática del resumen como objetivo investigativo y destacamos la pertinencia de efectuar también estudios de este género musical en Pereira.

4. CAPÍTULO 4:

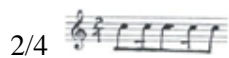
EL BOLERO: MESTIZAJE MUSICAL Y LITERATURA

La realidad material y social como base de lo superestructural sustenta y alimenta a las instituciones y a las formas de conciencia social, las cuales, de suyo, son sustentadoras de esa realidad material que reflejan. Esta noción de realidad, expuesta por Engels (1978), toma forma en expresiones culturales como la literatura, la música, las formas ideológicas y en la comunicación.

Como expresión musical, el bolero llegó a nosotros para quedarse; es música y es poesía, es comunicación y es sentimiento, es expresión cultural y afinque en el corazón.

Sobre la estructura musical interna del bolero, Santos (2011) nos ilustra:

Su estructura está basada en el compás binario, dato característico de la música caribeña. En el inicio, el bolero, como otras formas musicales cubanas, estaba regido por el cinquillo y esto lo emparentaba con el danzón. El cinquillo obligaba al texto a conducirse en su estructura armónica. “Este consiste en una figuración en compás de 2 por 4 integrada por valores de corchea, semicorchea, corchea, semicorchea, corchea:



que se repite simétricamente como ritmo estable y constante” (Loyola Fernández 26). Más conveniente o más utilizado sería de este modo: corchea,

semicorchea, semicorchea, semicorchea, semicorchea y corchea: 2/4



en el cual las dos semicorcheas del medio aparecen ligadas para formar la cantidad de tiempo de una corchea (...). El compás binario de 2/4 lo que significa es lo siguiente: el número superior, el 2, nos muestra la cantidad de tiempo por compás, mientras, el número inferior, el 4, nos da el símbolo de la unidad de tiempo. El cinquillo consiste en cinco notas en un compás de dos tiempos donde en la primera ilustración las cinco notas son: 4 semicorcheas y 2 corcheas que suman 2 tiempos, porque las corcheas duran $\frac{1}{2}$ de tiempo y las semicorcheas $\frac{1}{4}$ de tiempo. En la segunda ilustración las cinco

notas son: 2 corcheas y 4 semicorcheas que también duran 2 tiempos. Es un patrón rítmico sincopado (pp. 2-3).

El bolero, gracias a la utilización del piano, logra desacelerar el cinquillo y generar posteriormente armonía y melodías nuevas más suaves y “gustosas” que las producidas solo con el acompañamiento de guitarras. Según Santos (2011): «Por eso el piano se convierte en uno de los instrumentos favoritos al momento de componer o interpretar canciones de amor» (p. 4).

Personalmente considero que la influencia del son fue decididamente clave en el fortalecimiento del mensaje amoroso y en el volcarse totalmente a la mujer: homenajearla, reconocerla, amarla y odiarla a través de la música, convirtiéndose el bolero, sus letras y su música en el desfogue del amor o del desengaño. Y esto es lo que precisamente denominamos mestizaje. Como lo indica Rivera (2010a):

La clave del arraigo del son en el pueblo cubano está en el reconocimiento de su nacionalidad a través del sincretismo que este ritmo posee en la fusión de lo español y lo africano, como en su alto nivel de comunicación por su carácter sentencioso y la confirmación que se hace colectiva en el estribillo coreado (p. 84).

Del mismo modo, Rivera (2010a) explica el proceso de hibridación cultural que experimentó la música africana tras llegar a América:

Aún en 1928 un insigne compositor escribía que la música africana apenas puede llamarse música. Sin embargo al igual que nadie pudo impedir la aparición del mulato, nadie pudo impedir el desarrollo de la música cubana. Nadie pudo parar el triunfo cosmopolita del tambor. Hasta los salones de los sectores más pudientes llegó la música africana. Las contradanzas de Saumell, destacado compositor Cubano del siglo XIX, ya llevaban en sus notas el legado africano fundido al español.

Asimismo Debussy, Stravinsky, Ravel, Hindemith, y Dvorak en el siglo XX utilizarían elementos de la música negra en obras que hoy son cumbres de la cultura universal. En Cuba, Roldán y José María Canturla incorporarían los valores africanos patrimonio de la llamada música culta cubana.

En Cuba a dicho Alejo Carpentier, las manifestaciones musicales se anticipan siempre a las artes plásticas y a la literatura logrando una madurez cuando otras ramas del arte con excepción de la poesía solo estaban en su fase incipiente (pp. 62-63).

En la sustentación del papel del son y del danzón en la construcción de un nuevo tipo de mensaje romántico a través del bolero, con sus cambios armónicos, melódicos y comunicativos, Rivera (2010a, pp.63-65) observa:

Pero sin discusión el baile nacional cubano [es] el DANZÓN caracterizado por su sincretismo morfológico, estilístico e instrumental creado por el matancero MIGUEL FALILDE y popularizado por ANTONIO MARÍA ROMEU y JOSE URFE.

Las obras de Rumeu tienen gran riqueza de estilo melódico y un contenido muy criollo; él desarrolló las características de la charanga cubana produciendo bellos danzones para este tipo de agrupación orquestal.

(...)

La adición de una variante sonera como parte del danzón realizada en 1938 por la orquesta Arcaño y sus Maravillas, produjo la aparición del MAMBO en una composición de ORESTES LÓPEZ. Posteriormente DÁMASO PÉREZ PRADO lo popularizó por todo el mundo convirtiéndolo con el son en los ritmos identificadores de lo música cubana.

Lo anterior nos recuerda cómo este ritmo alimentó al bolero en los años 20 y 30.

De la misma manera, el chachachá de Enrique Jorrín se va a entrometer de manera más decidida en el bolero, mediación que encuentra evidencia en el profundo mestizaje y enriquecimiento cultural-musical que recibe el bolero. Otro hecho que sustenta lo anterior es la gran influencia que el bolero recibe del pasillo y del bambuco. Ejemplo de ello son canciones como *Lágrimas*, *Por un beso de amor* y *Amor se escribe con llanto*, de Álvaro Dalmar.

Y al respecto de la difusión y popularización de la música cubana, Rivera (2010a) anota:

Después del año 1925, con el SON llega la música cubana al cenit. Con su nombre se ha identificado en otros países una gama muy variada de bailes populares.

En Cuba ha tenido variadas acepciones a través del tiempo. Durante el siglo pasado se conocía como SON en la región oriental de Cuba a la danza y a la contradanza y a toda una serie de géneros musicales ejecutados con rudimentarios instrumentos. Durante el siglo XX el término designaba en la Habana -además del ritmo, a pequeñas agrupaciones orquestales integradas por cinco o más músicos llamados LOS SONEROS los cuales ejecutaban sones, danzones o cualquier otro géneroailable (pp. 79).

Recordemos además que muchos conjuntos y grupos musicales, que eran soneros por excelencia, interpretaron boleros. Basta recordar a agrupaciones como El Botón de la Rosa,

Gloria Matancera, Nacional y a Jóvenes del Cayo (2010a). Con Gloria Matancera y Jóvenes del Cayo cantaron boleristas tan importantes como Alberto Beltrán, Daniel Santos y Doroteo Santiago (especialmente con el Trío Matamoros).

De Gloria Matancera nos quedan temas como *Cada noche un amor*, *Llevarás la marca* y *Deuda*, temas todos excelentes.

Deuda

*Porque tú eres así,
Si el, alma entera te di,
Y te burlaste tranquilamente de mi pasión.*

Citamos *Lágrimas negras* (bello tema compuesto en 1930), *Olvido* y *Tu no, yo sí*, temas interpretados por el Trío Matamoros, quienes muestran de cuerpo entero el aporte del son al bolero:

Lágrimas negras

*Sufro la inmensa pena de tu extravío,
siento el dolor profundo de tu partida,
y lloro sin que sepas que el llanto mío
tiene lágrimas negras
Tiene lágrimas negras como mi vida.*

Olvido

*Aunque quiera olvidarme,
ha de ser imposible,
porque eterno recuerdo
tendrás siempre de mí.
Mis caricias serán
el fantasma terrible
de lo mucho que sufro,
de lo mucho que sufro,
alejado de ti.*

Tu no, yo sí

*Si no quieres que me muera,
quíereme.*

*Si no quieres que me muera,
bésame.*

Para el autor de este documento, el bolero es poesía, es inspiración, y relata en sus mensajes las situaciones amorosas, el concepto de la mujer, el despecho, la naturaleza y hasta le escribe a la libertad; llama a combatir la opresión y a fortalecer el amor por la tierra que nos vio nacer. Y es por ello que, como se sustentará posteriormente, recupera con honores, su sitio como música folclórica latinoamericana.

Al igual que la literatura —en especial, la poesía—, el bolero expone diferentes situaciones amorosas, y precisamente muchas veces acompaña a los clásicos literarios en la construcción del mensaje del amor. Es así como Antonio Machado, García Lorca y Pablo Neruda hacen parte del legado romántico a través de la canción. Injusto sería no mencionar también a Amado Nervo y a nuestro poeta romántico por excelencia: Julio Flórez.

Es imprescindible mencionar los aportes del romancero español del siglo XX. Uno de ellos es Rafael de León:

Rafael de León y Arias de Saavedra, VIII marqués del Valle de la Reina, VII marqués del Moscoso y IX conde de Gómara (Sevilla, 6 de febrero de 1908-Madrid, 9 de diciembre de 1982), fue un poeta español de la Generación del 27 y autor de letras para copla, faceta esta última en la que se hizo famoso por haber formado parte del trío Quintero, León y Quiroga. Fue el letrista de algunas de las más célebres canciones populares españolas del siglo XX, como *Tatuaje*, *Ojos verdes*, *A ciegas*, *A la lima y al limón*, *¡Ay pena, penita, pena!*, *María de la O*, *Con divisa verde y oro* («Rafael de León», s.f., párr. 1).

El poeta fue amigo personal de García Lorca y Antonio Machado, y compuso temas para cantantes de la talla de Nino Bravo, Isabel Pantoja y Rocío Durcal. En mi concepto, el poema más sentido en el corazón y transformado después en bolero es *Penas y alegrías del amor*.

Penas y alegrías del amor

*Mira cómo se me pone
la piel cuando te recuerdo.*

*Por la garganta me sube
un río de sangre fresco
de la herida que atraviesa
de parte a parte mi cuerpo.
Tengo clavos en las manos
y cuchillos en los dedos
y en mi sien una corona
Hecha de alfileres negros.*

*Mira cómo se me pone
la piel cada vez que me acuerdo,
que soy un hombre casao'
y sin embargo, te quiero.*

*Entre tu casa y mi casa
hay un muro de silencio,
de ortigas y de chumberas,
de cal, de arena, de viento,
de madre selvas oscuras
y de vidrios en acecho.
Un muro para que nunca
lo pueda saltar el pueblo,
que anda rondando la llave
que guarda nuestro secreto.
¡Y yo sé bien que me quieres!
¡Y tú sabes que te quiero!
Y lo sabemos los dos
y nadie puede saberlo.*

¡Ay, pena, penita, pena

*de nuestro amor en silencio!
¡Ay, qué alegría, alegría,
quererte como te quiero!*

*Cuando por la noche a solas
me quedo con tu recuerdo,
derribaría la pared
que separa nuestro sueño,
rompería con mis manos
de tu cancela los hierros,
con tal de verme a tu vera,
tormento de mis tormentos,
y te estaría besando
hasta quitarte el aliento.
Y luego, qué se me daba
quedarme en tus brazos muerto.*

*¡Ay, qué alegría y qué pena
quererte como te quiero!*

*Nuestro amor es agonía,
luto, angustia, llanto, miedo,
muerte, pena, sangre, vida,
luna, rosa, sol y viento.
Es morirse a cada paso
y seguir viviendo luego
con una espada de punta
siempre pendiente del techo.*

*Salgo de mi casa al campo
solo con tu pensamiento,*

*para acariciar a solas
la tela de aquel pañuelo
que se te cayó un domingo
cuando venías del pueblo
y que no te he dicho nunca,
mi vida, que yo lo tengo.
Y lo estrujo entre mis manos
lo mismo que un limón nuevo,
y miro tus iniciales
y las repito en silencio
para que ni el campo sepa
lo que yo te estoy queriendo.*

*Ayer, en la Plaza Nueva,
—vida, no vuelvas a hacerlo—
te vi besar a mi niño,
a mi niño el más pequeño,
y cómo lo besarías
—¡ay, Virgen de los Remedios!—
que fue la primera vez
que a mí me distes un beso.
Llegué corriendo a mi casa,
alcé mi niño del suelo
y sin que nadie me viera,
como un ladrón en acecho,
en su cara de amapola
mordió mi boca tu beso.*

*¡Ay, qué alegría y qué pena
quererte como te quiero!*

*Mira, pase lo que pase,
aunque se hunda el firmamento,
aunque tu nombre y el mío
lo pisoteen por el suelo,
y aunque la tierra se abra
y aun cuando lo sepa el pueblo
y ponga nuestra bandera
de amor a los cuatro vientos,
sígueme queriendo así,
tormento de mis tormentos.*

*¡Ay, qué alegría y qué pena
quererte como te quiero!*

Del cancionero romántico —precisamente para mostrar el vínculo con la literatura— recordamos piezas de Joan Manuel Serrat, a quien lo inspira el gran escritor de la generación española del 98 Antonio Machado. Se traen a colación canciones como *Un olmo seco*, *Cantares*, *La saeta*, *Las moscas*, *Llanto y coplas a la muerte de don Guido* y *Retrato*.

Por su parte, también Pablo Neruda también nos ha inspirado bellas canciones que llegan al alma y eternizan al gran poeta chileno. De su autoría solo citamos *Oda a la guitarra*, *Me peina el viento los cabellos*, *No te quiero sino porque te quiero*. Se recuerda especialmente los temas *Antes de amarte amor* y *A callarse*, recientemente interpretado este último por Julieta Venegas.

Otros grandes literatos que alimentaron la música romántica son Mario Benedetti y García Lorca. Del primero se recuerdan bellos poemas hechos canción, como *Tierra luna*, *El sur también existe*, *Defensa de la alegría* y *Hagamos un trato*, y del segundo se evoca el poema *Herido de amor*, interpretado por Ana Belén.

Herido de amor

*Amor, amor,
que está herido.
Herido de amor huido;
herido,*

*muerto de amor.
Decid a todos que ha sido
el ruiseñor.*

*Bisturí de cuatro filos,
garganta rota y olvido.
Cógeme la mano, amor,
que vengo muy mal herido,
herido de amor huido,
¡herido !
¡muerto de amor!*

Para el caso colombiano citamos a Julio Flórez. Tremendos boleros ha inspirado este excelente poeta, como *Boda negra*, cantada por Julio Jaramillo, el Trío los Condes, Ana Gabriel y Gilberto Urquiza, entre otros y *Mis flores negras*, también interpretado por Julio Jaramillo.

Mis flores negras

*Oye: bajo las ruinas de mis pasiones,
en el fondo de esta alma que ya no alegras,
entre polvo de ensueños y de ilusiones,
crecen entumecidas mis flores negras.*

*Ellas son mis dolores capullos hechos
los intensos dolores que en mis entrañas,
sepultan sus raíces, cual los helechos
en las húmedas grietas de las montañas.*

*Ellas son tus desdenes y tus rigores,
ellas son tus perfidias y tus desvíos
son tus besos vibrantes y abrazadores
en pétalos ornados, negros y fríos.*

*Ellas son los recuerdos de aquellas horas
en que, presa en mis brazos, te adormecías
mientras yo suspiraba por las auroras
de tus ojos, auroras que no eran mías.*

En cuanto a la influencia de Pablo Neruda en la música y para nuestro caso el bolero, escribe el profesor de la universidad del Turabo, Pablo Alexis Santos (pp. 6-9):

En 1921, a los 17 años, el adolescente, Pablo Neruda escribe sus *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* y en 1941, la adolescente, Consuelo Velásquez, a los 16 años de edad, escribe el clásico bolero *Bésame mucho*. Sin entrar en el análisis de la obra nerudiana, en el título el poeta nos presenta de forma explícita lo que podemos encontrar en la obra: por un lado tenemos poesía de amor y, por el otro, una canción desesperada.

Por su parte, en la obra de Consuelo Velásquez también encontramos amor y desespero. El yo bolerístico le pide al tú que lo bese, cuánto, mucho. De igual manera, lo recalca y lo repite durante todo el bolero: bésame mucho, bésame mucho. El yo también le da instrucciones al tú de cómo él quiere recibir esos besos, le marca la intensidad, “como si fuera esta noche la última vez”. Ahora quiero que se pregunte si usted fuera a tener la última noche con su ser amado o amada le pediría solo que lo besara mucho, usted no cree que tanta repetición de bésame mucho, “béesame mucho”, “béeesame muchooo” es como pedir otra cosa adicional. La verdadera intención del yo bolerístico puede ser el deseo de llegar a la intimidad sexual con el tú. El yo bolerístico está actuando como una canción desesperada que suplica amor-pasional.

(...)

El bolero es el medio por el cual los enamorados felices o infelices se proyectan. Los intérpretes boleristas son las voces de muchos corazones rotos por “amor”. En la interpretación del bolero se refugian muchos enamorados para sentirse menos desamparados o menos solos. Se sirven del bolero como lengua poética de amor que los ayuda en sus peripecias y aventuras amorosas. El bolero es un producto comunitario en el cual el autor de la letra y de la música actúa como portavoz de diferentes relaciones amorosas. La lírica bolerística y la música, quizás por su lenguaje más cotidiano, se incorporan a nivel profundo en los receptores. Es difícil encontrar a alguien que no se haya estremecido con una buena canción romántica o que no haya cantado o tarareado un bolero.

(...)

Un acierto muy grande en la literatura y el bolero es el tema del mestizaje. Recordemos el clásico *Angelitos negros* (1946), letra del poeta venezolano Andrés Eloy Blanco¹⁶. (...)

Otro acercamiento entre la literatura y el bolero se da en las grandes mujeres compositoras, como Isolina Carrillo compositora de”, María Alma autora de *Compréndeme* y Marta Valdés es compositora de *Tengo*. Estas mujeres demuestran que no solo son inspiración o musa para los compositores varones sino que participan en el género bolerístico con protagonismo. También, a su vez, sus obras bolerísticas son simultáneas con las grandes poetas modernistas: Alfonsina Storni, Gabriela Mistral, Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou y (...) Julia de Burgos.

Al continuar con el aporte de la poesía a la literatura, queremos que el lector compare las composiciones *Soneto a Cristo crucificado* (Santa Teresa de Jesús) y *Amor del alma* (Juan Gabriel), para que emita sus propias conclusiones, ya que nosotros ya escogimos y consideramos que existe un profundo vínculo poético y estilístico en dos tipos de amor muy diferentes, pero igual de sublimes.

Tabla 2. Letras de poemas *Soneto a Cristo crucificado* y *Amor del alma*

Soneto a Cristo crucificado (Santa Teresa de Jesús)	Amor del alma (Juan Gabriel)
<i>No me mueve, mi Dios, para quererte el cielo que me tienes prometido, ni me mueve el infierno tan temido para dejar por eso de ofenderte.</i>	<i>Es más fácil esperar que tú me quieras, a que esperes que algún día yo te vea...</i>
<i>Tú me mueves, Señor, muéveme el verte clavado en una cruz y escarnecido, muéveme ver tu cuerpo tan herido, Muévanme tus afrentas y tu muerte.</i>	<i>Yo daría toda mi vida por mirarte, y mi muerte por que un día me quisieras...</i>
<i>Muéveme en fin, tu amor, y en tal manera, que aunque no hubiera cielo, yo te amara, y aunque no hubiera infierno, te temiera.</i>	<i>Tu puedes ser la luz de mi camino, prometo estar contigo hasta que mueras, simplemente solo dame una esperanza, que yo sin verte te daré mi vida entera...</i>
	<i>Amor del alma en el silencio de mi obscuridad te veo, que eres linda, que eres buena, que eres santa, porque es simplemente lo que yo deseo...</i>

¹⁶ Pintor nacido en mi tierra / con el pincel extranjero / pintor que sigues el rumbo / de tantos pintores viejos. Aunque la virgen sea blanca / píntame angelitos negros / que también se van al cielo / todos los negritos buenos. Nota que no pertenece al original.

*No me tienes que dar porque te quiera,
pues aunque lo que espero no esperara,
lo mismo que te quiero te quisiera.*

*Amor del alma, qué me importa si jamás he de mirarte,
si es más fácil esperar que tú me quieras...
que yo sin verte te daré mi vida entera,
Que yo sin verte te daré...*

*Amor del alma... amor del alma...
amor del alma... amor del alma...
amor del alma... amor del alma...
amor del alma... amor del alma.*

Fuente: elaboración propia.

Muchos fueron los compositores que acudieron a los clásicos para inspirar sus bellos boleros. Al respecto, Rodríguez (2004), citando a Otero, quien a su vez cita a Orovio, señala:

Miguelito Cuní cantaba *La vida es un sueño* de Arsenio Rodríguez [...]: “la vida es un sueño y todo se va (...), la realidad es nacer y morir”. ¿Qué más podría pedirse a un simple bolero? ¿Qué otra interpretación puede darse de la existencia humana que sea más completa y elemental? (Otero, pp. 214-215; vid. Orovio, *El bolero*, pp. 82-83) (p. 516).

Estas son las preguntas que se hace Orovio al escuchar esa bella canción:

La vida es un sueño

*Después que uno vive, veinte desengaños,
qué importa uno más.
Después que conozcas, la acción de la vida
no debes llorar.*

*Hay que darse cuenta, que todo es mentira,
que nada es verdad.
Hay que vivir el momento feliz,
hay que gozar lo que puedas gozar,
porque sacando la cuenta en total,
la vida es un sueño y todo se va.*

*La realidad es nacer y morir,
por qué llenarnos de tanta ansiedad.
Todo no es más que un eterno sufrir,
El mundo está hecho, sin felicidad.*

Y continúa Rodríguez (2004) citando a Otero:

El mismo Lisandro Otero ha escrito (...) que “habría que imaginar qué excelente autor de letras de bolero habría sido Francisco de Quevedo (...) Quevedo habría sido más popular que Agustín Lara” (...) Ya el viejo Sindo Garay afirmaba haber puesto música a textos becquerianos (de León, p. 85) , lo que también hicieron otros, bien de modo directo, bien recogiendo obvios ecos de las Rimas (p. 516).

Citamos a continuación algunos aportes de Bécquer al bolero (Rodríguez, 2004, p. 517):

- El tema de *Los ojos verdes*, de la rima XII de Bécquer, y su relación con aquellos ojos verdes, de Adolfo Utrera. Los textos ofrecen algunas variantes: “aquellos ojos verdes” / serenos como un lago”.
- Rima de “eterno amor” y su relación con piel canela de Bobby Capó. “Que se quede el infinito sin estrellas / o que pierda el ancho mar su inmensidad”.
- Las rimas XIII y LIV de Bécquer y su influencia en: *Tus pestañas*, de Alberto Villalón: “Yo he visto en tus pestañas / dos gotas de rocío, que brotan desde el fondo / de tu alma que llora”.
- Rima III y *El bardo*, de Bobby Capó.
- Rima LIII *La de las golondrinas* y el bolero *Flor de azalea*: “quisiera ser la golondrina que al amanecer / a tu ventana llega para ver a través del cristal”.
- El modernista mexicano Amado Nervo inspiró varios boleros. Citamos entre otros: *Gracia plena*, *Muchachita mía*, *Bendita seas* y *la canción de la flor de mayo*.

A decir de Rodríguez (2006):

Ambos aspectos, literatura y canciones, nos llevan a un punto común dentro de la cultura hispana: la aparición de una serie de cantores, conectados con la realidad

internacional de los años 60 y con una coyuntura nacional determinante, que se dedicaron a musicalizar y popularizar una parte importantísima de nuestra poesía (p. 6).

Así, desde la literatura, innumerables autores e intérpretes le cantaron a la mujer a partir del bolero o la balada. El hecho de descubrir cantautores y relacionarlos directamente con la cultura y el bolero no fue tarea fácil, de hecho, implicaba tener un conocimiento mínimo de la literatura a la vez que conocer y tener suficiente material musical en colección que así lo permitiera. Afortunadamente, el equipo conformado con mi asesor así lo permitió.

De otra parte, sobre la trascendencia que la música detenta como mecanismo de transformación cultural, Rodríguez (2006) plantea:

Podemos vivir sin poesía, sin literatura, incluso sin aprender una lengua extranjera. Pero es difícil, podríamos casi decir que imposible, encontrar a alguien que pueda vivir sin música. La explicación a esta conducta puede ser muy compleja y, desde luego, fuera de los objetivos de este documento, pero puede ser clarificador el señalar que, para muchos estudiosos, las canciones preceden al habla y el lenguaje musical tiene predominancia en términos filogénicos y ontogénicos.

(...)

Por otro lado, la música, además de ser universal, no deja de ser también un reflejo particular de cada una de las culturas del mundo; cada pueblo marca sus matices en su producción musical y conocerlos supone dominar los esquemas culturales en los que se desarrolla el uso de una lengua (p. 27).

Y continua Rodríguez (2006) señalado ahora la importancia de adelantar procesos de recuperación de la memoria cultural de un pueblo:

Pero el aspecto que más nos interesa en esta memoria es el importante papel que, ya hemos dicho, cumplieron los cantautores en la recuperación y popularización de la poesía a través de diferentes adaptaciones. Paco Ibáñez introdujo en su repertorio una muestra muy importante de todas las etapas de la literatura castellana, siendo especialmente importante su papel en la recuperación de los autores medievales y barrocos; Amancio Prada populariza la poesía mística de San Juan de la Cruz y Santa Teresa; Serrat engrandece aún más a Antonio Machado y a Miguel Hernández y así una larga lista. Muchos poemas y poetas recobraron, de este modo, vida y se acercaron al público no lector a través del oído; algunos de ellos han quedado ya indisolublemente unidos con sus cantores.

En definitiva, los cantautores ayudaron a canalizar toda una serie de sentimientos de libertad y de oposición a un régimen que les resultaba inaceptable y, una vez caído éste,

se reconvirtieron en críticos de la sociedad que había surgido del cambio y, más allá, hoy en día, del nuevo sistema mundo surgido en la década de los 90. Pero no solamente ejercieron un papel de compromiso político; esta faceta no debe ocultar otra realidad evidente: la mayor parte de ellos crearon obras musicales de gran calidad e indiscutible valor que quedarán en la memoria de muchas generaciones. Su valor como autores líricos los hace merecedores para muchos del título de poetas (pp. 33-34).

4.1. LA ÍNTIMA RELACIÓN ENTRE POESÍA Y CANCIÓN

Al efectuar la relación entre poesía y canción, para el caso del bolero se busca solo su mensaje como inspiración en la mujer; en consecuencia, muy lejos estábamos de conocer este enriquecedor encuentro comunicativo entre poesía y música y, en este caso, entre poesía y bolero. Para Rodríguez (2006):

El origen de la poesía está históricamente unido a la música, y esta relación es más visible cuando analizamos los orígenes de las diferentes literaturas nacionales¹⁷.

(...)

(...) poesía y canción surgen en la mayor parte de los casos como producciones claramente diferenciadas. Aún así seguimos encontrando rasgos comunes (p. 36).

Citamos parcialmente la lista que Rodríguez (2006) propone en la que relaciona algunos poemas hechos canción y muchos hechos posteriormente boleros.

Tabla 3. Reconocidos poemas convertidos en canciones

Poema	Autor	Cantautor	Periodo
Coplas a la muerte de su padre	Jorge Manrique	Paco Ibáñez	Edad media
Romance del enamorado y la muerte	Anónimo	Víctor Jara	Edad media
Romerico	Juan del Encina	Teresa Berganza	Renacimiento
Vivo sin vivir en mí	Santa Teresa de Jesús	Amancio Prada	Renacimiento
Llama de amor viva	San Juan de la Cruz	Vitier	Renacimiento
La noche oscura	San Juan de la Cruz	Amancio Prada.	Renacimiento
Canción de la vida solitaria	Fray Luis	Nydia Caro	Renacimiento
Y ríase la gente	Luis de Góngora	Paco Ibáñez	Barroco
Poderoso caballero es Don Dinero	Quevedo	Paco Ibáñez	Barroco
A mis soledades voy	Lope de Vega	José Meneses	Barroco
El cuento de la lechera	Félix María Samaniego	Paco Ibáñez	Siglo XVIII y XIX

¹⁷ “En todas las lenguas existe una clara relación entre folklore y literatura” Parés Grait, María (2000).
Nota que pertenece al original.

Canción del Pirata	José de Espronceda	Tierra Santa	Siglo XVIII y XIX
Volverán las oscuras golondrinas	Gustavo A. Bécquer	Alberto Cortez	Siglo XVIII y XIX
Versos sencillos (Guantanamera)	José Martí	Joseito Fernández	Novecentismo y generación del 98
Canción de otoño	Rubén Darío	Pablo Milanés.	Novecentismo y generación del 98
Cantares	Antonio Machado	Joan Manuel Serrat	Novecentismo y generación del 98
Amor sin tedio	Juan Ramón Jiménez	Luís Eduardo Aute	Novecentismo y generación del 98
Romance sonámbulo	Federico G. Lorca	Ana Belén y Manzanita.	Generación del 27.
Mi corza	Rafael Alberti	Paco Curto	Generación del 27
Donde habite el olvido	Luís Cernuda	Enrique Morente y Joaquín Sabina	Generación del 27
Fe mía	Pedro Salinas	María Dolores Pradera	Generación del 27
Advenimiento	Jorge Guillen	Germán Díaz	Generación del 27
Menos tu vientre	Miguel Hernández	Silvio Rodríguez	Generación del 27
Masa	Cesar Vallejo	Daniel Viglietti	Latinoamericana
La muralla	Nicolás Guillén	Quilapayún	Latinoamericana
Amo el amor de los marineros	Pablo Neruda	Joaquín Sabina	Latinoamericana
Por tu cuerpo	Octavio Paz	Luís Pastor	Latinoamericana
Te quiero	Mario Benedetti	Nacha Guevara	Latinoamericana
A la inmensa mayoría	Blas de Otero	Adolfo Celdrán	Posguerra española
Palabras para Julia J	José Agustín Goytisolo	Mercedes Sosa	Posguerra española
Libre te quiero	Agustín García Calvo	Amancio Prada	Posguerra española
No volveré a ser joven	Gil de Biedma	Loquillo	Posguerra española
Las nubes	José Hierro	Inés Fonseca	Posguerra española

Fuente: adaptado de Rodríguez, 2006, p. 69.

Como leemos, es profunda e innegable la riqueza del bolero, género que ha sabido inspirarse en la literatura y también permear no solo la poesía, sino también la narración literaria. Ello explica su aparición en obras, por ejemplo, de Fernando Ayala Poveda,

Guillermo Cabrera Infante, Gabriel García Márquez, Ángeles Mastretta, Carlos Monsiváis, Mayra Montero, Rosa Montero, Lisandro Otero, Luis Rafael Sánchez, Mario Vargas Llosa, Pedro Vergés, Cecilia Vicuña o Iris M. Zavala, etc.

Son muchos los autores y, por supuesto, los libros y los ensayos que han aparecido como aportes al bolero su historia. Justo es reconocer que también muchos son un cúmulo de anécdotas y fragmentos musicales que, a la manera de cancionero, si bien aportan, nos llaman a profundizar más en la construcción histórica, literaria y comunicativa del bolero. Por lo tanto, aunque tenemos en cuenta los anteriores aportes, tratamos de superarlos.

Es precisamente por lo anterior que naturalmente reconocemos, entre otros, los aportes de la portorriqueña Iris Zavala; la propuesta del manejo del bolero en la educación sentimental de la mexicana María del Carmen de la Peza, en lo que podríamos llamar mejor “reeducción sentimental; los trabajos sobre música e identidad de Pablo Vila; los trabajos sobre la música popular en Colombia de Ana María Ochoa, y las propuestas sobre música e identidad de Alejandra Cagnolini; asimismo, reconocemos a todos los citados en el presente trabajo por su decidida importancia.

4.2. LAS FIGURAS LITERARIAS O TROPOS LITERARIOS Y EL BOLERO

Con la finalidad de servir desde la educación y la comunicación al manejo poético y a la valoración del bolero, mostraremos a continuación algunas de las figuras literarias más comunes en género.

Cuando tratamos de aproximarnos al origen de las lenguas, creemos con Rousseau (2014) que una de las primeras manifestaciones tuvo que ser el lenguaje figurado, por medio de la mímica, de las grafías primitivas, hasta posteriormente devenir en estructuras más claras pero más imaginativas, como las diferentes figuras literarias que acompañan la capacidad imaginativa del hombre para hacer más bella la capacidad de relación comunicación-lenguaje simbólico y contenido del discurso.

En nuestro análisis literario sobre el bolero y el impacto del mensaje en el oyente, después de analizar 300 temas musicales encontramos que existen figuras literarias que resultan relevantes por su presencia y frecuencia en las composiciones musicales. Sobresalen entre otras: la metáfora, la aliteración, la hipérbole, la anáfora, el símil y el retruécano.

A causa de la importancia de cada figura, se hace necesario entonces precisarlas brevemente a fin de que nuestro lector consiga una suficiencia conceptual *sensu lato*.

- *Metafora*: una metáfora es una figura retórica o tropo en el que se traslada el significado de un concepto a otro, estableciendo una relación de semejanza o analogía entre ambos términos.

La palabra, como tal, procede del latín *metaphōra*, que deriva del griego μεταφορά (metaphorá) que significa ‘traslación’, ‘desplazamiento’.

Las metáforas son imágenes, conceptos o ideas que guardan entre sí una relación sutil que es convocada o sugerida cuando aparecen asociadas en un texto, y que produce relaciones impresionantes que redimensionan el significado literal de las palabras.

En las metáforas, operan tres diferentes niveles: el tenor, que es el término que es convocado de manera literal; el vehículo, que es el término figurado y donde yace la fuerza expresiva de la metáfora, y el fundamento, que es la relación entre el tenor y el vehículo. Así, en la metáfora “sus cabellos son de oro”, “cabellos” sería el tenor, “de oro” sería el vehículo, y el fundamento sería el color dorado que comparten ambos («Figuras literarias», s.f.).

Es por ello que su presencia es tan importante en el bolero en particular y en la música popular en general.

- *Símil*: también llamado comparación, es una figura retórica que consiste en establecer una relación de semejanza o comparación entre dos imágenes, ideas, sentimientos, cosas, etc.

Una característica fundamental del símil como figura literaria (y que lo diferencia de la metáfora), es que el símil es introducido por un elemento relacional, es decir, una palabra que establece una relación explícita entre dos elementos como, por ejemplo: como, cual, que, se asemeja a, semejante a, similar a, parecido a, etc («Figuras literarias», s.f.).

- *Hipérbole*: es una figura retórica o literaria que consiste en aumentar o disminuir de manera excesiva un aspecto, característica o propiedad de aquello de lo que se habla. La hipérbole es un tropo que se emplea con el objeto de darle mayor fuerza expresiva a un mensaje, o para producir determinado impacto o efecto en el interlocutor. En este sentido, esta figura literaria puede ser utilizada como un recurso enfático, expresivo, irónico o humorístico («Figuras literarias», s.f.).

La hipérbole exagera o trasciende lo verosímil deliberadamente para subrayar o enfatizar algo, para hacerlo más interesante o atípico.

- *Anáfora*: en el sentido de la retórica, es una figura literaria que consiste en la repetición de una palabra o conjunto de palabra al principio de un verso o una frase («Figuras literarias», s.f.).
- *Aliteración*: la aliteración consiste en la repetición de un mismo sonido o sonidos similares, sobre todo consonánticos, en una misma frase u oración con la finalidad de producir cierto efecto sonoro en la lectura («Figuras literarias», s.f.).
- *Retruécano*: el retruécano o conmutación es una figura retórica que consiste en repetir una frase en sentido inverso: se debe trabajar para vivir, no vivir para trabajar. El retruécano tiene la función de producir un efecto de contraste o antítesis para enfatizar una idea e invitar a la reflexión («Figuras Retóricas: Retruécano», 2015).
- *Anadiplosis*: o conduplicación es un recurso literario que consiste en la repetición de la misma palabra o grupo de palabras al final de un verso y al comienzo del siguiente. El uso continuado de anadiplosis se denomina concatenación (Anadiplosis, s.f.).

Se relacionan y describen a continuación los temas musicales consultados al azar. De una muestra de 300 boleros (extraídos de la muestra total), se tuvieron en cuenta 105. Se muestra al lector la presencia de los tropos literarios en cada uno de ellos.

Tabla 4. Utilización de las figuras literarias y el bolero

Canción bolero		Texto	Figura literaria
1.	Abrázame	<i>hasta fundir, todo tu ser, dentro de mí: te quiero, tanto te quiero,</i>	Metáfora
		<i>que junto a ti, quiero morir, mi sueño eterno...</i>	Metáfora
		<i>Y en tus brazos quiero sentir, que soy tu dueño. ay! ay!</i>	Aliteración
2.	Acércate más	<i>Acércate más ... y más y más, pero mucho más, y bésame así ..., así, así ...</i>	Anáfora
3.	Adoro	<i>Y me muero, por tenerte junto a mí, cerca, muy cerca de mí, no separarme de ti.</i>	Hipérbole
		<i>Eres mi luna, eres mi sol, eres mi noche</i>	Metáfora

	<i>de amor.</i>	
	<i>Yo, yo, yo te adoro; vida, vida mía. Yo, yo te adoro vida, vida mía</i>	Anáfora
4. Algo contigo	<i>Hace falta que te diga que me muero por tener algo contigo.</i>	Hipérbole
	<i>Te quise con alma de niño,</i>	Metáfora
5. Alma de mujer	<i>quiero llenar el vacío que dejas en mi alma,</i>	Hipérbole
	<i>si al fin eres mujer y no tienes alma para querer.</i>	Símil
	<i>Estoy convencido que para vivir es un estorbo el corazón,</i>	Hipérbole
6. Alma vanidosa	<i>Antes cuando yo quería todos se reían de mi pobre amor y ahora que soy indiferente qué cariñosamente me dan su corazón.</i>	Símil
	<i>yo qué le voy hacer, yo qué le voy hacer, si mi vida es así.</i>	Anáfora
7. Allí donde tú sabes	<i>No olvides... que por un minuto de paz y de placeres hay veinte de dolor</i>	Metáfora
8. Amar y vivir	<i>Por qué no han de saber que te amo vida mía, por qué no he de decirlo si fundes tu alma con el alma mía.</i>	Hipérbole
9. Amor, amor, amor	<i>Amor, amor, amor. Nació de ti, nació de mí, de la esperanza.</i>	Anáfora
	<i>Nació de Dios, para los dos, nació del alma</i>	Metáfora
10. Amor ciego	<i>No, no me dejes solo, mira que me muero si no estás conmigo.</i>	Metáfora
	<i>No, no me dejes solo.</i>	Aliteración
	<i>Te quiero ver en el querer para soñar.</i>	Hipérbole
11. Amorcito corazón	<i>En la dulce sensación de un beso mordelón quisiera.</i>	Metáfora
12. Amor de pobre	<i>Amor de pobre solamente puedo darte amor de pobre con orgullo y humildad.</i>	Anáfora
13. Amor del alma	<i>Tú y yo, hicimos de la noche azul una linda canción, un poema de amor, para soñar los dos.</i>	Hipérbole
	<i>Así es el amor del alma... así nos queremos tú y yo.</i>	Metáfora
14. Amor gitano	<i>Por qué, dime por qué, me has</i>	Anáfora

	<i>engañado.</i>	
15. Amor mío	<i>No lo digas, no me hagas que llore de felicidad.</i>	Hipérbole
	<i>Te duele saber de mí, amor, amor, qué malo eres.</i>	Anáfora
16. Amor qué malo eres	<i>quién iba a imaginar que una mentira tuviera cabida en un madrigal.</i>	Hipérbole
	<i>La voz del corazón llegará a tu conciencia como una maldición</i>	Hipérbole
	<i>Qué bello es nuestro amor, amor secreto, qué bello es nuestro amor, canto callado.</i>	Anáfora
	<i>Qué grande es nuestro amor, astro divino, inmenso como el cielo y como el mar.</i>	Hipérbole
17. Amor secreto	<i>No hay nadie de la tierra que profane la dulce soledad de nuestro idilio.</i>	Metáfora
	<i>Si Dios, la luna y el mar lo saben si Dios, la luna y el mar lo saben.</i>	Anáfora
	<i>Amor que llegaste riendo, amor que te vas llorando.</i>	Metáfora
18. Amor se escribe con llanto	<i>Tu querer fue un cariño como de santo.</i>	Hipérbole
	<i>Y a pesar de quererte tanto, hoy me has enseñado que amor se escribe con llanto.</i>	Metáfora
19. Angelitos negros	<i>Si sabes que en el cielo también los quiere Dios.</i>	Metáfora
	<i>Tal vez esté llorando mis pensamientos, mis lágrimas son perlas que caen al mar, y el eco adormecido de este lamento hace que estés presente en mi soñar.</i>	Metáfora
20. Ansiedad	<i>Quizás estés llorando al recordarme, y estreches mi retrato con frenesí, y hasta tu oído llegue la melodía salvaje, y el eco de la pena de estar sin ti.</i>	Hipérbole
	<i>Aquellos ojos verdes de mirada serena, dejaron en mi alma eterna sed de amar.</i>	Metáfora
21. Aquellos ojos verdes	<i>Aquellos ojos verdes, serenos como un lago, en cuyas quietas aguas un día me miré.</i>	Metáfora
	<i>No sé por qué, no sé por qué me enamoré de ti sin conocerte siquiera.</i>	Anáfora
22. Arrepentida	<i>Cuando la vida te trate indiferente y mires</i>	Metáfora

	<i>tardíamente lo que ya no tendrás, arrepentida buscarás alivio a tu alma y entre lágrimas amargas sola y triste llorarás.</i>	
	<i>Por qué al mirarme en tus ojos sueños tan bellos me forjaría.</i>	Metáfora
	<i>Después de probar tus labios vivir sin ellos ya no podría.</i>	Hipérbole
	<i>Porque un beso como el que me diste nunca me habían dado.</i>	Metáfora
23. Así	<i>Despertándome cantos de amores al amanecer.</i>	Metáforas
	<i>Como esperan las rosas sedientas el rocío con esas mismas ansias te espero yo a ti.</i>	Hipérbole
	<i>Porque amor como el tuyo y el mío no existe en la vida. en el mundo ya no quedan seres que quieran así... así, así, así, así.</i>	Anáfora
	<i>Aunque me cueste la vida, sigo buscando tu amor,</i>	Metáfora
24. Aunque me cueste la vida	<i>Aunque vayas donde vayas, al fin del mundo me iré para entregarte, mi cariñito, porque nací para ti.</i>	Anáfora
	<i>Qué me importa sufrir, si es que un día me dices que sí.</i>	Anáfora
	<i>Cuando se apartan dos corazones. Cuando se dice adiós para olvidar.</i>	Metáfora
25. Ausencia	<i>Y lejos pero muy lejos, vuela mi pensamiento y triste como un lamento, son los suspiros del corazón.</i>	Hipérbole
	<i>¡Ay! cariño, ¡ay! cariño.</i>	Aliteración
26. Ay cariño	<i>Soñando a cada instante con la luz de tu presencia, llamándote en mis noches y llorando como un niño.</i>	Metáfora
	<i>Ayúdame Dios mío, ayúdame a olvidarla.</i>	Anáfora
27. Ayúdame Dios mío	<i>Arráncame del alma esta pasión tan loca. Ayúdame Dios mío, no quiero recordarla, prohíbele a mi boca que la vuelva a</i>	Metáfora

	<i>nombrar.</i>	
28. Azabache	<i>En el negro azabache de tu blonda cabellera y en el rojo escarlata, de tu boca tan divina.</i>	Hipérbole
	<i>Y en las fuentes hermosas de tus ojos hechiceros es que busca mi alma la esperanza perdida.</i>	Hipérbole
	<i>Yo te soñé, pero nunca te pude encontrar, y al fin te encontré y mis sueños se han tornado realidad.</i>	Metáfora
	<i>Dime que sí, que me quieres, dime que sí, que me amas.</i>	Anáfora
29. Bendita tú	<i>Bendita tú que trajiste a mi vida con tus besos de cielo.</i>	Metáfora
	<i>Llegaste al fin a alegrar mi existencia con tu boca traviesa y tu voz de cristal.</i>	Hipérbole
	<i>Cómo no he de adorarte para toda la vida, cómo no bendecirte si me enseñaste a amar.</i>	Metáfora
30. Bésame mucho	<i>Bésame ... bésame mucho.</i>	Aliteración
	<i>Como si fuera esta noche la última vez bésame... bésame mucho, que tengo miedo perderte, perderte después.</i>	Anáfora
	<i>Bésame... bésame mucho, como si fuera esta noche la última vez, bésame, bésame mucho, que tengo miedo perderte, perderte después.</i>	Anáfora
31. Besar	<i>Quien no lo sabe, que nada sabe como el besar.</i>	Retruécano
	<i>Te besaré en las manos como el rocío besa los lirios.</i>	Aliteración
	<i>Te besaré con ansias, con fiebre loca que da tu boca, no contaré los besos porque no hay cifras en el besar.</i>	Hipérbole
	<i>Hasta que el sueño venga y luego, en sueños besamos más.</i>	Metáfora
32. Borrasca	<i>Cuando se nubla nuestro limpio cielo, cuando aparezca en nuestro amor borrasca hay que salvar la tempestad y entonces esperar que una nueva paz</i>	Metáfora

	<i>renazca.</i>	
	<i>Bravo, permíteme aplaudir por la forma de herir, mis sentimientos.</i>	Hipérbole
33. Bravo	<i>Te odio tanto, que yo mismo me espanto de mi forma de odiar.</i>	Hipérbole
	<i>El infierno resulta un cielo comparado con tu alma.</i>	Hipérbole
34. Busco tu recuerdo	<i>Porque en las tinieblas de mi cruel quebranto, sin tu amor mi vida sería una condena</i>	Metáfora
	<i>No, no concibo que todo acabó, que este sueño de amor terminó,</i>	Aliteración
35. Caminemos	<i>Esta es la ruta que estaba marcada, sigo insistiendo en tu amor que se perdió en la nada</i>	Metáfora
	<i>No, no, no, no, ya no debo pensar que te amé.</i>	Aliteración
	<i>No, no concibo que todo acabó, que este sueño de amor terminó,</i>	Anáfora
	<i>Camino del puente me iré a tirar tu cariño al río, mirar cómo cae al vado y se lo lleva la corriente.</i>	Metáfora
36. Camino del puente	<i>Un hoyo profundo abriré en una montaña lejana.</i>	Hipérbole
	<i>Mi corazón y yo nos pondremos después de acuerdo, y muy pronto ya no habrá de ti ni un solo recuerdo.</i>	Hipérbole
	<i>Hoy he vuelto a pasar por aquel camino verde, que por el valle se pierde con mi triste soledad.</i>	Metáfora
37. Camino verde	<i>Desde que tú te fuiste lloran de pena las margaritas.</i>	Hipérbole
	<i>He subido a la colina y allí me he puesto a llorar.</i>	Metáfora

38. Canción del alma	<i>Yo sé que tú comprendes la pena que hay en mí, que estando yo a tu lado se acaba mi sufrir.</i>	Metáfora
	<i>Será lo que tú quieras, la culpa tú tendrás, pero mi alma te espera, te espera una vez más</i>	Hipérbole
39. Canción del alma	<i>No sé cómo he podido estar tanto tiempo lejos de ti, no sé cómo he podido esperar y saber resistir. Yo vivo y tú lo sabes desesperado y triste,</i>	Hipérbole.
40. Cantando	<i>Cantando, quiero decirte lo que me gusta de ti, las cosas que me enamoran y te hacen dueña de mí; tu frente, tus cabellos y tu rítmico andar, el dulce sortilegio de tu mirar.</i>	Metáfora
	<i>Por eso quiero decirte lo que me gusta de ti, y ya no cabe más adoración en mí.</i>	Hipérbole
41. Capullito de alelí	<i>Lindo capullo de alelí, si comprendieras mi dolor, correspondieras a mi amor y calmaras mi sufrir.</i>	Metáfora
	<i>Que yo le brinde mi pasión y que le dé mi corazón, porque tú eres la mujer a quien he dado mi querer, y te juré lindo alelí fidelidad hasta morir.</i>	Hipérbole
42. Carta de linda	<i>En un convento, donde vive cerca al cielo, donde se cortó su pelo y entregó su libertad.</i>	Metáfora
43. Cataclismo	<i>Qué pasará si tú me dejas, qué pasará si tú me olvidas.</i>	Anáfora
	<i>Qué pasará si andando el tiempo de mí te cansas y te alejas, le he preguntado a la distancia a ver si el eco, llega hasta Dios.</i>	Hipérbole
44. Cautiverio	<i>Las horas parecen años, diez años parecen más, los amigos son extraños, se olvida la humanidad.</i>	Hipérbole
	<i>Las sombras van en rebaño, domina la oscuridad, cada minuto un peldaño, que escala la libertad.</i>	Metáfora
45. Celoso	<i>Dime tú, qué hago vida mía, sin tu amor yo voy a enloquecer.</i>	Hipérbole
46. Cenizas	<i>Después que todo te lo dio mi pobre</i>	Metáfora

	<i>corazón herido.</i>	
	<i>Has de saber que de un cariño muerto no existe rencor.</i>	Metáfora
	<i>No sé si pueda vivir sin mirarte, no sé si pueda dejarte de amar.</i>	Anáfora
47. Chacha linda	<i>Y hasta mi sangre darla por no perderte, mujer, mujer de mi alma, nací para quererte.</i>	Metáfora
	<i>Te vi sin que me vieras, te hablé sin que me oyeras.</i>	Retruécano
48. Cien años	<i>Me duele hasta la vida, saber que me olvidaste.</i>	Metáfora
	<i>Y si vivo cien años, cien años pienso en ti.</i>	Hipérbole
	<i>Para contarte cien mil, cosas que llevo escondidas en el alma.</i>	Hipérbole
49. Cien mil cosas	<i>Para decirte que sufro, y que lloro pensando en tu amor.</i>	Metáfora
	<i>Quiero comprarle a la vida cinco centavitos de felicidad. Quiero tener yo mi vida.</i>	Metáfora
50. Cinco centavitos	<i>Quiero tenerte en mis brazos tan solo un minuto. Poderte besar, aunque después no te tenga y viva un infierno y tenga que llorar.</i>	Hipérbole
	<i>Con una queja en mi alma, hasta mi tierra llegué, con una queja en el alma.</i>	Anáfora
51. Cobardía	<i>Me hirieron tanto tus ojos, que me quitaron la fe, me hirieron tanto tus ojos, que no te quise querer.</i>	Anáfora
	<i>Y no te quise querer, y no te quise querer y no te quise querer.</i>	Anáfora / Aliteración
	<i>Cómo imaginar que la vida sigue igual, cómo si tus pasos ya no cruzan el portal.</i>	Anáfora
52. Cómo	<i>Cómo pretender esta realidad, cómo si hasta ayer.</i>	Anáfora
	<i>Cómo fue, no sé decirte cómo fue, no sé explicarme qué pasó, pero de ti me enamoré.</i>	Anáfora / Hipérbole
53. Cómo fue	<i>Fue una luz que iluminó todo mi ser, tu risa como manantial, regó mi vida de</i>	Metáfora

	<i>inquietud.</i>	
	<i>Fueron tus ojos o tu boca, fueron tus manos o tu voz, fue a lo mejor la impaciencia de tanto esperar.</i>	Hipérbole / Símil
54. Como tú reías	<i>Yo fui cariñoso y bueno, amable con tu cariño. Me engañaste como un niño jugaste con mi dolor...</i>	Metáfora
	<i>Y hoy que lloras por la pena de tu camino enlutado.</i>	Hipérbole
55. Condición	<i>Hay que olvidar lo que nos offendimos y hacer de cuenta que hoy nos conocimos..</i>	Anáfora
	<i>Por más que quiero, no te puedo olvidar, porque mi vida, supiste envenenar.</i>	Hipérbole
	<i>Mas qué te importa un pecho que solloza, si ya en el corazón tú lo has herido.</i>	Hipérbole
56. Congoja	<i>Yo solo he de llorar tanta amargura, yo solo he de pagar esta condena.</i>	Anáfora
	<i>Pero tengo que ahogar mi amarga pena, por un amor que hace sangrar mi corazón por un amor que hace sangrar mi corazón por un amor que hace sangrar mi corazón.</i>	Anáfora
	<i>Tú tan alta, yo tan bajo, que alcanzarte así no puedo.</i>	Símil
	<i>Tú tan rica, yo tan pobre, rico sólo en sentimiento.</i>	Símil
57. Con mi corazón te espero	<i>Todo un mundo nos separa, por dos distintos senderos.</i>	Hipérbole
	<i>Y tú tendrás un altar, y un palacio hecho con besos, y reinarás junto a mí, porque el mundo será nuestro.</i>	Anáfora / Aliteración
	<i>Porque sé que tú me quieres porque sé que yo te quiero.</i>	Anáfora
	<i>Tus besos se llegaron a recrear aquí en mi boca.</i>	Metáfora
58. Contigo	<i>Te puedo yo jurar ante un altar mi amor sincero, a todo el mundo le puedes contar que sí te quiero.</i>	Hipérbole

	<i>Tus labios me enseñaron a sentir lo que es ternura.</i>	Hipérbole
	<i>Aprendí que la semana tiene más de siete días, a hacer mayores mis contadas alegrías, y a ser dichoso, yo contigo lo aprendí.</i>	Hipérbole
59. Contigo aprendí	<i>Contigo aprendí a ver la luz del otro lado de la luna.</i>	Metáfora
	<i>Y contigo aprendí que yo nací el día en que te conocí.</i>	Hipérbole
	<i>No existe un momento del día en que pueda apartarme de ti.</i>	Hipérbole
	<i>El mundo parece distinto cuando no estás junto a mí.</i>	Metáfora
60. Contigo a la distancia	<i>No hay bella melodía en que no surjas tú.</i>	Metáfora
	<i>Más allá de tus labios, del sol y las estrellas contigo en la distancia amada mía estoy.</i>	Hipérbole / Símil
	<i>Hay en tu mirada luces de oración, cuando tú te fijas en tu niño triste corazón de Dios.</i>	Metáfora
61. Corazón de Dios	<i>Déjame que llore y no llores tú, que al llorar recuerdo tu canción de cuna, corazón de Dios.</i>	Metáfora
	<i>Cosas como tú, son para quererlas, cosas como tú son para adorarlas.</i>	Hipérbole
	<i>Porque tú y las cosas que se te parecen, son para guardarlas en mitad del alma.</i>	Símil
62. Cosas como tú	<i>Un rayo de luna que nos acaricia el perfume de una rosa desmayada, la fuente del patio que nos da frescura, son cosas que tienen tu gracia galana.</i>	Metáfora / Símil / Hipérbole
	<i>Yo llevo tus ojos que son dos luceros, la miel de tu linda boca sonrosada tu boca, tu pelo, tus manos de gloria, cual calcomanía en mitad del alma.</i>	Metáfora / Símil / Hipérbole
63. Cruel condena	<i>Estoy muy triste, tengo una pena, estoy sufriendo la cruel condena, de no besarte, de no tenerte, entre mis brazos, qué cruel condena</i>	Anáfora / Retruécano

	<i>de no besarte, de no tenerte, entre mis brazos, qué cruel condena.</i>	
	<i>Por eso quiero en la cantina, matar mis penas, matarme yo; por eso quiero en la cantina, matar mis penas, matarme yo.</i>	Anáfora
	<i>Cuando pase el tiempo y te pongas vieja, la mujer más linda tendrás tú que ser.</i>	Metáfora
64. Cuando estemos viejos	<i>Tu cabeza blanca, tendrá en cada cana, una bendición.</i>	Metáfora / Hipérbole
	<i>Y mi boca mustia cansada de besos te hablará de amor.</i>	Hipérbole / Símil
	<i>No hará falta el cielo, pues tus ojos lindos, el sol y la luna, para mi serán.</i>	Metáfora
	<i>Cuando estoy contigo no sé qué es más bello, si el color del cielo o el de tu cabello.</i>	Metáfora / Símil
	<i>Si pones tus manos cerca de las mías, dudo de que existan madrugadas frías.</i>	Hipérbole
65. Cuando estoy contigo	<i>Cuando estoy contigo no sé si es más tierna tu figura frágil o un ave que invern.</i>	Metáfora / Símil
	<i>Cuando estoy contigo yo cambio la gloria, por la dicha enorme de estar en tu historia.</i>	Metáfora / Símil
	<i>Noche a noche sueño contigo, siento tu vida en la mía cual sombra divina, cual eco distante que apenas puedo oír.</i>	Metáfora
	<i>Cuando tú me quieras, cuando te vea sonreír, vibrarán las campanas y alegres mariposas lucirán sus colores en suave vaivén.</i>	Hipérbole / Metáfora
66. Cuando tú me quieras	<i>Cuando tú me quieras, cuando me digas que sí, bajaré las estrellas para ofrecerle un día y rendirme a tus pies.</i>	Hipérbole
	<i>Subirán por tu balcón las flores que en rumor reflejarán el brillo, el brillo de tus ojos, cuando tú me quieras.</i>	Hipérbole / Metáfora
67. Cuando vivas conmigo	<i>Tengo el pelo completamente blanco,</i>	Metáfora

		<i>pero voy a sacar juventud de mi pasado,</i>	
		<i>Ya verás lo que vas a aprender cuando vivas conmigo.</i>	Hipérbole
68.	Cuando vuelva a tu lado	<i>No me niegues tus besos que el amor que te he dado no podrás olvidar.</i>	Hipérbole
		<i>Une tu labio al mío y estréchame en tus brazos y cuenta los latidos de nuestro corazón.</i>	Hipérbole
		<i>Te me vas, te me vas de la vida, como van las arenas al mar. Te me vas, sabe Dios si es mentira, sabe Dios si otra vez volverás.</i>	Anáfora
69.	Cuando vuelvas	<i>Cuando vuelvas, nuestro huerto tendrá rosas, estará en la primavera floreciendo para ti.</i>	Metáfora / Hipérbole
		<i>Cuando vuelvas arderán los pebeteros, y una lluvia de luceros, a tus pies, se tenderán.</i>	Metáfora / Hipérbole
70.	Cuando ya no me quieras	<i>Partiré canturreando mi poema más triste, le diré a todo el mundo lo que tú me quisiste.</i>	Metáfora
		<i>Y cuando nadie escuche mis canciones ya viejas ¡ay! detendré mi camino en un pueblo lejano y allí moriré.</i>	Hipérbole
		<i>Cuatro cirios encendidos hacen guardia a un ataúd.</i>	Metáfora
		<i>Sólo están los cuatro cirios, también de luto vestidos igual que mi corazón.</i>	Metáfora
		<i>Como sombra vagarás y será tu maldición, que nadie pueda quererte, igual que te quise yo.</i>	Hipérbole
71.	Cuatro cirios	<i>A través de la montaña, voy cargando mi ataúd, y regaré con mi llanto, una tumba y una cruz.</i>	Hipérbole
		<i>Que nadie pueda quererte igual que te quise yo, y tendrás que responder ante el tribunal de Dios</i>	Hipérbole
		<i>No se mata impunemente y tú mataste mi amor, no se mata impunemente y tú mataste mi amor.</i>	Anáfora
72.	Desencanto	<i>¡Qué desencanto tan hondo, qué desconsuelo brutal...</i>	Metáfora

	<i>Qué ganas de echarme en el suelo y ponerme a llorar.</i>	
	<i>La vida es tumba de ensueños con cruces que abiertas.</i>	Hipérbole
	<i>Yo hubiera dado mi vida para salvar la ilusión. Fue el único sol de esperanza.</i>	Metáfora
	<i>Y aunque vaya a pelear en otras tierras, voy a salvar mi derecho, mi patria y mi fe.</i>	Metáfora
73. Despedida	<i>Quién me le hará un favor si necesita, quién la socorrerá si se enfermara, quién le hablará de mi si preguntara, por este hijo que nunca quizás volverá.</i>	Anáfora
	<i>Quién me le rezará si ella se muere quién pondrá una flor en su sepultura, quién se condolerá de mi amargura, si yo vuelvo y no encuentro a mi mamá.</i>	Anáfora
	<i>Escucha mi voz vibrar bajo tu ventana.</i>	Metáfora
74. Despierta	<i>En esta canción te vengo a entregar el alma.</i>	Hipérbole
	<i>Te quiero, te quiero, te adoro mi vida.</i>	Anáfora
	<i>Sufro mucho tu ausencia, no te lo niego, yo no puedo vivir, si a mi lado no estás.</i>	Hipérbole
75. Desvelo de amor	<i>Te juro que dormir casi no puedo, mi vida, es un martirio sin cesar.</i>	Metáfora
	<i>Dejo el lecho y me asomo a la ventana, contemplo de la noche su esplendor, me sorprende la luz de la mañana, en un loco desvelo por tu amor.</i>	Hipérbole
76. Deuda	<i>Porque tú eres así, el alma entera te di, y te burlaste tranquilamente de mi pasión.</i>	Hipérbole
	<i>No voy a llorar, porque la vida es la escuela del dolor.</i>	Metáfora
77. Dilema	<i>Señor, cómo podré resolver Señor, este dilema tan cruel Señor, qué debo hacer si ella dice que mía solamente quiere ser.</i>	Anáfora
	<i>Yo la quería más que a mi vida, más que a mi madre ¡ay! la amaba yo.</i>	Símil
78. Dónde estás corazón	<i>¿Dónde estás corazón? no oigo tu palpar, es tan grande el dolor que no puedo llorar.</i>	Hipérbole
79. Dos almas	<i>Dos almas que en el mundo había unido</i>	Símil

	<i>Dios, dos almas que se amaban, eso éramos tú y yo.</i>	
	<i>Y desde aquel instante mejor fuera morir, ni cerca ni distante podemos ya vivir, ni cerca ni distante podemos ya vivir</i>	Anáfora / Aliteración
80. Dos cruces	<i>Están clavadas dos cruces en el monte del olvido, por dos amores que han muerto. Están clavadas dos cruces que son el tuyo y el mío</i>	Símil
	<i>Dos gardenias para ti, con ellas quiero decir: te quiero, te adoro, mi vida.</i>	Símil / Metáfora
81. Dos gardenias	<i>Dos gardenias para ti, que tendrán todo el calor de un beso</i>	Metáfora
	<i>Pero si un atardecer, las gardenias de mi amor, se mueren.</i>	Metáfora
	<i>Acaricia mi ensueño, el suave murmullo de tu suspirar.</i>	Hipérbole
	<i>Y si es mío el amparo, de tu risa alegre, que es como un cantar...</i>	Símil
	<i>El día que me quieras, las rosas que engalanan, se vestirán de fiesta con su mejor color</i>	Metáfora
82. El día que me quieras	<i>La noche que me quieras, desde el azul del cielo, las estrellas celosas, nos mirarán pasar.</i>	Metáfora / Hipérbole
	<i>Y un rayo misterioso hará nido en tu pelo, luciérnaga curiosa que verá que eres mi consuelo.</i>	Metáfora
	<i>El día que me quieras, endulzará sus cuerdas el pájaro cantor; florecerá la vida, no existirá el dolor.</i>	Metáfora
	<i>Que me salgo en las noches a llorar mi locura; y a contarle a la luna lo que sufro por ti. Que abrazado de un árbol le platico mis penas, como aquellas parejas del oscuro jardín.</i>	Hipérbole/metáfora
83. El loco	<i>Si me llaman el loco porque el mundo es así; la verdad sí estoy loco, pero loco por ti.</i>	Retruécano
84. El malquerido	<i>Y esa mujer vive conmigo queriendo a</i>	Símil / Metáfora

	<i>otro, he mantenido cuerpo y alma en un infierno.</i>	
85. El reloj	<i>Ella es la estrella que alumbra mi ser yo sin su amor, no soy nada.</i>	Metáfora / Hipérbole
	<i>Haz esta noche perpetua para que nunca se vaya de mí, para que nunca amanezca.</i>	Anáfora
86. El triste	<i>Qué triste fue decirnos adiós, cuando nos adorábamos más, hasta la golondrina emigró presagiando el final.</i>	Símil / Metáfora
	<i>Qué triste luce todo sin ti, los mares de las playas se van.</i>	Hipérbole
	<i>La historia de este amor se escribió para la eternidad.</i>	Hipérbole / Metáfora
87. Embrujo	<i>No sé mi negrita linda, qué es lo que tengo en el corazón, que ya no como ni duermo, vivo pensando solo en tu amor.</i>	Metáfora / Hipérbole
	<i>La palidez de una magnolia invade tu rostro de mujer atormentada.</i>	Símil / Metáfora
88. Enamorada	<i>Y en tus divinos ojos verde jade se adivina que estás enamorada, se adivina que estás enamorada</i>	Anáfora
	<i>Dime si tu boca, diminuto coral, pequeñito panal, es para mí.</i>	Hipérbole
89. Enamorado de ti	<i>Yo vivo enamorado de ti, porque tienes el perfume de una flor.</i>	Símil / Hipérbole
	<i>Yo vivo enamorado de ti, porque tienes de una Virgen el candor.</i>	Símil
	<i>Nos hemos hecho tanto, tanto daño que amar entre nosotros es un martirio.</i>	Aliteración
90. Encadenados	<i>Cariño como el nuestro es un castigo, que se lleva en el alma hasta la muerte.</i>	Símil
	<i>Por eso no habrá nunca despedida, ni paz alguna habrá de consolarnos, y el paso del dolor ha de encontrarnos de rodillas en la vida, frente a frente y nada más.</i>	Metáfora
91. En el balcón aquel	<i>Recuerdas tú, la luna se asomó para mirar feliz nuestra escena de amor. Hoy ya no estás y lleno de dolor muy solo en el balcón suspiro por tu amor.</i>	Metáfora/hipérbole
	<i>Tú volverás, me dice el corazón porque te</i>	Anáfora

	<i>espero yo colmado de ansiedad, y me darás tu amor, igual que ayer en el balcón aquella luna brillará, y me darás tu amor, igual que ayer en el balcón aquella luna brillará.</i>	
92. En el prendedor	<i>En el prendedor de mi corazón te clavaste tú.</i> <i>Nadie te podrá arrancar jamás de mi prendedor, porque con amor se clavó tu ser en mi corazón.</i>	Metáfora Hipérbole/ símil
93. En la orilla del mar	<i>Luna, ruégale que vuelva y dile que la espero muy solo y muy triste en la orilla del mar...</i>	Metáfora / Hipérbole
94. En la palma de la mano	<i>Y si a mí tú no me quieres, te quiero a ti yo, en la palma de la mano la gitana lo leyó. Lo leyó... lo leyó, a gitana lo leyó. Lo leyó... lo leyó, la gitana lo leyó.</i>	Anáfora
	<i>Adiós, adiós, adiós, Borinquén querida. Tierra de mi amor.</i>	Aliteración / Anáfora
95. En mi viejo San Juan	<i>Adiós, adiós, adiós. Mi diosa del mar, mi reina del palmar. Me voy, pero un día volveré. Mi cabello blanqueó y mi vida se va ya. La muerte me llama y no quiero morir, alejado de ti, Puerto Rico del alma...</i>	Metáfora / Hipérbole
96. En un beso la vida	<i>Besándome en la boca me dijiste: solo la muerte podrá alejarnos. Y fue tan hondo el beso que me diste, que a mi cariño se encadenó.</i>	Metáfora / Hipérbole
97. En un rincón del alma	<i>En un rincón del alma donde tengo la pena que me dejó tu adiós. En un rincón del alma, aún se aburre el poema que nuestro amor creó. En un rincón el alma, me falta tu presencia que el tiempo me robó. Tu cara, tus cabellos, que tantas noches nuestras, mi mano acarició.</i>	Anáfora / Metáfora
98. Esclavo y amo	<i>No sé qué tienen tus ojos, no sé qué tiene tu boca, que domina mis antojos y a mi sangre vuelve loca.</i> <i>Qué influencia tienen tus labios, que cuando me besan tiemblo y hacen que me sienta esclavo y amo del universo.</i>	Metáfora Hipérbole
99. Espérame en el cielo	<i>Por eso yo te pido una vez más me esperes en el cielo, y allí entre nubes de algodón haremos</i>	Hipérbole

	<i>nuestro nido</i>	
100. Flor sin retoño	<i>Sembré una flor, sin querer, yo la sembré para ver si era formal; a los tres días que la dejé de regar, al volver ya estaba seca, ya no quiso retoñar, al volver ya estaba seca ya no quiso retoñar.</i>	Anáfora
	<i>Estando contigo me olvido de todo y de mí... Parece que todo lo tengo teniéndote a ti...</i>	Hipérbole
101. Madrigal	<i>Una rosa en tu pelo parece una estrella en el cielo y en el viento parece un acento tu voz musical...</i>	Símil
	<i>Yo a tu lado no siento las horas que van con el tiempo.</i>	Metáfora
	<i>Yo contigo no siento el sonar de la lluvia y el viento, porque llevo tu amor en mi pecho como un madrigal.</i>	Hipérbole
102. Mía	<i>Aunque tú vayas por otro camino y que jamás nos ayude el destino, nunca lo olvides, sigues siendo mía.</i>	Hipérbole
	<i>Aunque mañana te ligen otros lazos no habrá quien sepa llorar en tus brazos, nunca lo olvides, sigues siendo mía, solo mía... Siempre mía... mía.</i>	Aliteración
103. No, no y no	<i>Aunque me digas te quiero, aunque me llames mi vida, no, no y no, no te lo voy a creer.</i>	Anáfora/reiteración
	<i>Ya tú ves, como todo pasa en esta vida, yo prefiero una ilusión perdida, que me vuelvas a engañar</i>	Hipérbole
	<i>Tiene tu boca bellísimos destellos de luz en tu mirar.</i>	Símil
104. Perfume de gardenias	<i>Tu risa es una rima de alegres notas, se mueven tus cabellos cual olas en la mar.</i>	Símil
	<i>Tu cuerpo es una copia de Venus de Citeres.</i>	Símil/símbolo
	<i>Y llevas en tu alma la virginal pureza.</i>	Hipérbole
	<i>Por eso es tu belleza de un místico candor.</i>	Metáfora

	<i>Perfume de gardenias tiene tu boca.</i>	Hipérbole
	<i>Yo seguiré venciendo el peligro de quererte.</i>	Hipérbole
	<i>Hay un mundo imposible que nubla nuestras vidas.</i>	Hipérbole
105. Sigamos pecando	<i>Por sobre todo el mundo, mi mundo Serás tú. Tú estarás en la espuma que en el mar va jugando.</i>	Hipérbole/anadiplosis
	<i>Estarás como estrella en mi eterna sonrisa.</i>	Símil/ hipérbole

Fuente: elaboración propia

4.3. FRAY JUAN DE LA CRUZ Y SU PRESENCIA EN LA MÚSICA ROMÁNTICA: EL BOLERO

Antes de efectuar el análisis de los datos ofrecidos por la presencia de los tropos literarios en el bolero, consideramos de gran interés para nuestro trabajo hacer conocer del lector los grandes aportes del misticismo español del siglo XVI a la música romántica en general y al bolero en particular. *La llama de amor viva* se convierte en la mejor y más pasional expresión del misticismo español y la obra cumbre de san Juan de la Cruz como poeta; asimismo, es considerada —con justeza— una de las grandes obras de su tiempo.

Llama de amor viva

*Oh llama de amor viva
que tiernamente hieres
de mi alma en el más profundo centro!
Pues ya no eres esquivia
Acaba ya si quieres,
¡rompe la tela de este dulce encuentro!*

*¡Oh cauterio suave!
¡Oh regalada llaga!*

*¡Oh mano blanda! ¡Oh toque delicado
que a vida eterna sabe
y toda deuda paga!
Matando, muerte en vida has trocado.*

*¡Oh lámparas de fuego
en cuyos resplandores
las profundas cavernas del sentido,
que estaba oscuro y ciego,
con extraños primores
color y luz dan junto a su querido!*

*¡Cuán manso y amoroso
Recuerdas en mi seno
donde secretamente solo moras,
y en tu aspirar sabroso
de bien y gloria lleno,
cuán delicadamente me enamoras!*

Se recoge el análisis del poema que se propone en «San Juan de la Cruz» (s.f.):

El poema y el comentario de *La llama de amor viva* fueron compuestos en el convento de los mártires de Granada, en 1584 (o 1585), mientras era vicario provincial de Andalucía.

Fueron escritos en quince días, a petición de Ana de Peñalosa, una de sus hijas espirituales. Es claro que hubo más tarde una segunda redacción del poema(...), pero los dos textos se sitúan después de la *Subida del Monte Carmelo*, de la *Noche oscura* y la primera versión de *Cántico espiritual*.

Según el mismo Juan de la Cruz, las cuatro estrofas de su poema se inspiran, respecto a su estructura, en un poema de Garcilaso de la Vega: *La soledad siguiendo*.

4.3.1. Estructura interna del poema

Se presenta a continuación la estructura que subyace a la construcción del poema *La llama de amor viva* de san Juan de la Cruz.

Tabla 5. Comentarios explicativos de *La llama de amor viva*, de fray Juan de la Cruz

Estrofas	Comentario explicativo
Primera estrofa:	
<i>¡Oh llama de amor viva</i> <i>que tiernamente hieres</i> <i>de mi alma en el más profundo</i> <i>centro!</i> <i>Pues ya no eres esquiva</i> <i>acaba ya si quieres,</i> <i>¡rompe la tela de este dulce</i> <i>encuentro!</i>	<p>El poeta pide a Dios que finalmente rompa la barrera entre lo divino y lo terrenal y le permita unirse con él.</p>
Segunda estrofa:	
<i>¡Oh cauterio suave!</i> <i>¡Oh regalada llaga!</i> <i>¡Oh mano blanda! ¡Oh toque</i> <i>delicado</i> <i>Que a vida eterna sabe</i> <i>y toda deuda paga!</i> <i>Matando, muerte en vida has</i> <i>trocado.</i>	<p>Se hacen tres alusiones a los tres componentes de la Santísima Trinidad: el cauterio es el Espíritu Santo; la mano es el Padre, y el toque es el Hijo.</p> <p>Después de esta introducción San Juan nos habla sobre la vida eterna, que sin duda alguna, es mejor que la vida terrenal. ¡"y toda deuda paga!".</p>
Tercera estrofa:	
<i>¡Oh lámparas de fuego</i> <i>en cuyos resplandores</i> <i>las profundas cavernas del sentido,</i> <i>que estaba oscuro y ciego,</i> <i>con extraños primores</i> <i>color y luz dan junto a su querido!</i>	<p>San Juan explica cómo el amor de Dios ha influido en su vida: antes de enamorarse de él, "estaba oscuro y ciego", pero tras enamorarse de él este amor le da luz y color a su vida.</p>
Cuarta estrofa:	El poeta intenta explicar (ya que él sabe perfectamente que es

<i>¡Cuán manso y amoroso recuerdas en mi seno donde secretamente solo moras, y en tu aspirar sabroso de bien y gloria lleno, cuán delicadamente me enamoras!</i>	imposible reflejar en un escrito todo su sentimiento místico y todo su amor por Dios) lo siguiente: — Cómo se manifiesta el amor de Dios en él. — Cómo lo siente en su pecho. — Cómo suspira con anhelo por el momento en que su amor pueda consumarse.
--	---

Fuente: adaptado de «San Juan de la Cruz» (s.f.).

4.3.2. Recursos estilísticos epítetos y metáforas

En este bello poema se ven claramente varios tropos literarios, que el recurso «San Juan de la Cruz» (s.f.) identifica y que se reproducen a continuación:

- *Epítetos*: se utilizan para ornamentar y resaltar el adjetivo por encima del sustantivo. Algunos casos son “dulce encuentro”, “mano blanda”, “toque delicado”, “profundas cavernas”.
- *Metáforas*: aparecen cuando se hace bella referencia a la iluminación y al calor que el amor de Dios le ofrece. Entre ellas tenemos “lámparas de fuego” y “llama de amor viva (lámpara da luz / llama da calor).
- *Antítesis*: se emplea para explicar el goce que siente el alma ante la presencia del amado, ya que las palabras son insuficientes para expresar el sentimiento de gran amor y el intenso y profundo goce que brinda la presencia de Dios. Son precisamente las antítesis las que ayudan a crear esta confusión que siente el alma ante la presencia del amado y que en el soneto lo expresan claramente las palabras y expresiones “extrañeza”, “tiernamente hieres”, “cauterio suave”. “regalada llaga”.
- *Paralelismo y anáforas*: en el poema aparece claramente el paralelismo cuando precisamente se repite la misma estructura sintáctica conformada por tres elementos a saber: la exclamación + nombre + adjetivo.

*“¡Oh cauterio suave!
¡Oh regalada llaga!
¡Oh mano blanda!*

¿Oh toque delicado...”

Se destaca que de una bella manera la anáfora no aparece aquí conformada por repetición de palabras, sino que precisamente se expresa en las exclamaciones (¡!). Estos recursos son determinantes para que el lector pueda entender y explicar cómo san Juan de la Cruz expresa en palabras el asombro del alma por tener contacto con Dios. Pasamos a repetir los ejemplos para una mayor ilustración:

“¡Oh cautiverio suave!

Oh regalada llaga!

¡Oh mano blanda!

¿Oh toque delicado...”

- *Paradoja*: aparece claramente en el soneto cuando se contraponen la vida y la muerte. Pero no se trata de una muerte cualquiera: es la muerte del justo, que por cumplir todos los preceptos divinos en la tierra, se hace merecedor de algo superior a la vida terrenal; es decir, consigue la unión con Dios: muerte = vida eterna. Un ejemplo es la expresión *Matando, muerte en vida has trocado*.
- *Símbolos*: San Juan entiende toda su relación con el omnipotente a través de la Santísima Trinidad y ello es precisamente lo que convierte a estas tres palabras en alegorías: cauterio (Espíritu Santo), mano (Padre) y toque (Hilo).

Entrados ya en el siglo XXI, descubrimos como esta profunda relación de amor por Dios ha permitido que en la inspiración de cantantes-poetas, como Amancio Prada, y en ritmo de bolero-sentimiento, lo recreemos, dándonos de hecho la licencia de dedicarlo y pensar, ya en Dios, ya en la mujer. Pero esto no queda ahí, pues Miriam Ramos nos deleita también con este poema, pero en formato de bello bolero-son: ritmos distintos, con intencionalidades idénticas.

4.4. DATOS DE FRECUENCIA DE APARICIÓN DE LOS TROPOS EN EL BOLERO

El bolero es profundamente rico en cuanto a la utilización de las figuras literarias. En el recorrido por las canciones analizadas, así lo demuestra la imaginación creadora de los

compositores y su inspiración para rendirle culto a la mujer y al amor. A continuación presentamos un listado que recoge la frecuencia de aparición de dichas figuras:

Tabla 6. Frecuencia de aparición de las figuras literarias en la muestra de boleros analizada

Figura literaria	Veces que aparece en la muestra
Metáfora	94
Símil	30
Hipérbole	94
Anáfora	44
Retruécano	4
Aliteración	10
Anadiplosis	1

Fuente: elaboración propia.

En la muestra de 105 boleros es necesario aclarar que en algunos de ellos aparecen una o varias figuras literarias, o una sola varias veces en las distintas estrofas de la canción. Pero lo que sí es claro es la frecuencia de aparición de la metáfora y la hipérbole, con sendas presencias literarias: 94.

Para el caso de la metáfora, su elevada frecuencia de aparición se explica por el realce de la belleza de la mujer, por ejemplo, en expresiones que aluden al conjunto: *me gusta todo lo tuyo, todo me gusta de ti*, o que aluden a partes específicas: *tu frente tus cabellos; tus ojos que contemplo con delirio*, el hombre expresa por medio de metáforas su enamoramiento, su admiración, su desdén o su despecho. La metáfora es entonces la sublimación del lenguaje para decir las cosas a un nivel poético superior, y ello es precisamente lo que nos hace a todos los humanos poetas, sobre todo cuando se trata de hablarle al amor.

Igual frecuencia de aparición presenta la hipérbole. Se emplea en este caso para exagerar la galantería, para adular o para reconocer o demostrar no solo amor, sino también rencor y olvido: *solo la muerte podrá alejarnos; estréchame en tus brazos y cuenta los latidos de nuestro corazón; espero que te pongas más barata; porque algún día bajaras de precio*.

La anáfora o repetición de palabras es también muy utilizada en el bolero, con 44 apariciones en la muestra. De modo parecido, el símil tiene una presencia importante (30), ya que permite las comparaciones para sublimar el amor: *eres tan bella como la luna; porque tienes de una virgen el candor*.

4.5. ANÁLISIS DE LAS VARIABLES DESARROLLADAS

Como ya se dijo, cuatro componentes (romántico, bucólico-regional, político-emancipatorio y axiológico) se asumieron como variables para abordar el objeto de estudio. Sus componentes se recogen en las Tablas 7, 8, 9 y 10.

4.5.1. Componente romántico

A continuación citaremos la presencia del componente romántico en los boleros analizados. Este componente es de mucha importancia en el mensaje de la canción, pues es el más común, el que más aparece y el que más se aprecia por el oyente, ya que es la esencia fundamental de este género musical.

La Tabla 7 ilustra precisamente esa presencia, aclarando que es posible que en una canción aparezcan mensajes románticos distintos. Es por ello que llamamos al lector a que no los tome como repetición de la canción misma, toda vez que la expresión romántica cambia.

Tabla 7. Ejemplos de la presencia del componente romántico en el bolero (muestra).

Campos románticos: amor/desamor	Expresión de lo romántico	Canción tema bolero
Amor	<i>La forma en que suspiras y hasta cuando caminas, yo te adoro vida mía.</i>	Adoro
	<i>No me pidas que te quiera, porque te estoy adorando, y solo vivo pensando, en tu amor a mi manera.</i>	Albricias
	<i>Y solo vivo pensando, que tu amor es primavera.</i>	Albricias
	<i>Por qué no han de saber que te amo vida mía, por qué no he de decirlo si fundes tu alma con la alma mía.</i>	Amar y vivir
	<i>Quiero gozar esta vida teniéndote cerca de mí hasta que muera.</i>	Amar y vivir
	<i>No, no me dejes solo, mira que me muero si no estás conmigo.</i>	Amor ciego
	<i>Amorcito corazón, yo tengo tentación, de un beso que se prenda, en el calor de nuestro gran amor, mi amor.</i>	Amorcito corazón
	<i>Amor mío, tu rostro querido no sabe guardar secretos de amor, ya me dijo que estoy en la gloria de tu intimidad.</i>	Amor mío

<i>Me duele el corazón, no siento el alma. Me matan los recuerdos que dejaste. Tu retrato está colgado en el cuartito, donde yo noche tras noche te besé.</i>	Amor sin esperanza
<i>Angustia de no tenerte a ti, tormento de no tener tu amor. Angustia de no besarte más, nostalgia de no escuchar tu voz.</i>	Angustia
<i>Si tú me dices ven, lo dejo todo, si tú me dices ven, será todo para ti, mis momentos más ocultos, también te los daré, mis secretos que son pocos, serán tuyos también.</i>	Si tú me dices ven
<i>Un siglo de ausencia, voy sufriendo por ti y una amarga impaciencia me ocasiona vivir.</i>	Un siglo de ausencia
<i>Su amor es como un grito que llevó aquí en mi alma y aquí en mi corazón; y soy aunque no quiera esclavo de sus ojos juguete de su amor.</i>	Usted
<i>Tal vez esté llorando mi pensamiento, mis lágrimas son perlas que caen al mar, y el eco adormecido de este lamento hace que estés presente en mí.</i>	Ansiedad
<i>Porque amor como el tuyo y el mío no existe en la vida. En el mundo ya no quedan seres que quieran así... así, así, así, así.</i>	Así
<i>Nadie como tú para quererme tanto, por eso te llamo llorando mi pena, porque en las tinieblas de mi cruel quebranto, sin tu amor mi vida sería una condena.</i>	Busco tu recuerdo
<i>Voy a apagar la luz para pensar en ti, y así dejar volar a mi imaginación, allí donde todo lo puedo donde no hay imposibles... qué importa vivir de ilusiones si así soy feliz.</i>	Voy a apagar la luz
<i>Te amaré toda la vida, todos los años los meses y los días, todas las horas y todos los instantes, mientras pueda latir mi corazón.</i>	Te amare toda la vida
<i>Somos novios, mantenemos un cariño limpio y puro, como todos, procuramos el momento más obscuro, para hablarnos, para darnos el más dulce de los besos ... recordar de qué color son los cerezos, sin hacer más comentarios, somos novios... solo novios... siempre novios... somos novios...</i>	Somos novios
<i>Quisiera abrir lentamente mis venas... mi sangre toda verterla a tus pies... para poderte demostrar que más no puedo amar y entonces, morir después.</i>	Sombras

	<i>La escala musical siempre te ha de cantar todas las cosas bellas que a ti te han de gustar.</i>	Siete notas de amor
	<i>Amor, senderito del alma, que vives en mi corazón; sin ti he perdido la calma, senderito del alma, senderito de amor.</i>	Senderito de amor
	<i>Qué grande es nuestro amor, astro divino, inmenso como el cielo y como el mar. Tan solo una mirada y comprendimos, tan solo una mirada y nos quisimos. Qué grande es nuestro amor, astro divino.</i>	Amor secreto
	<i>Pintor que pintas con amor, por qué desprecias su color, si sabes que en el cielo también los quiere Dios. Pintor de santos de alcoba, si tienes alma en el cuerpo, por qué al pintar en tus cuadros, te olvidaste de los negros.</i>	Angelitos negros
El cielo	<i>Bendita tú que trajiste a mi vida, con tus besos de cielo la ilusión de vivir. Bendita tú que sanaste la herida y haces tuyas mis penas, cuando me ves sufrir.</i>	Bendita tú
	<i>Que deseo volver a tu lado. Tenerte conmigo. Vivir nuestro amor; que te quiero. Sabrás que te quiero porque eres mi vida. Mi cielo y mi Dios.</i>	Sabrás que te quiero
	<i>Cuando se quiere de veras, como te quiero yo a ti, es imposible mi cielo, tan separados vivir, tan separados vivir.</i>	Quiéreme mucho
	<i>No sé por qué, no sé por qué me enamoré de ti sin conocerte siquiera, sin saber lo que eras. O fue tu voz, tu dulce voz que tantas veces oigo en expresivas palabras de amores, palabras que aún viven en mi frenesí.</i>	Arrepentida
Belleza	<i>En el negro azabache de tu blonda cabellera, y en el rojo escarlata de tu boca tan divina, y en las fuentes hermosas de tus ojos hechiceros, es que busca mi alma la esperanza perdida.</i>	Azabache
	<i>Adoro, las cosas que me dices, nuestros ratos felices, los adoro vida mía.</i>	Adoro
	<i>Hay música en tu voz, hay música en tus manos, son tus labios de miel, dos corales hermanos; terciopelo son tus ojos soñadores, luz de luna tu sonrisa sin igual.</i>	Vida consentida
Felicidad	<i>Ansiedad de tenerte en mis brazos musitando palabras de amor, ansiedad de tener tus encantos y en la boca volverte a besar.</i>	Ansiedad
	<i>Dale a mi vida la dicha que tanto tiempo he buscado, no te apartes de mi lado y hazme feliz.</i>	Azabache
	<i>Cada vez que me voy a enamorar y pienso en ti, se me</i>	Cada vez más

	<i>salen las ganas de llorar que llevo en mí.</i>	
	<i>Hay un solo corazón que llegaría al sacrificio por ti, si tú le dieras un minuto de amor, lo dejarías tan feliz. Un minuto de tu amor yo sé que mi canción te lo puede robar. Un minuto de tu amor con siglos, de dolor te lo puedo pagar.</i>	Un minuto
	<i>Tú de mi amor la preferida eres única en mi vida no más tú. Tú que eres alma de mi alma la que perturba la calma y la inquietud.</i>	Únicamente tú
	<i>Toda una vida me estaría contigo, no me importa en qué forma, ni dónde, ni cómo, pero junto a ti.</i>	Toda una vida
	<i>Si nos dejan, nos vamos a querer toda la vida, si nos dejan, nos vamos a vivir a un mundo nuevo. Yo creo podemos ver, el nuevo amanecer de un nuevo día, yo pienso que tú y yo podemos ser felices todavía.</i>	Si nos dejan
	<i>Adoro el brillo de tus ojos, lo dulce que hay en tus labios rojos.</i>	Adoro
	<i>Ya no puedo acercarme a tu boca, sin deseártela de una manera loca.</i>	Algo contigo
	<i>Ven, que yo te prometo no mirar tus ojos ni besar tu boca.</i>	Amor ciego
	<i>Aquellos ojos verdes de mirada serena, dejaron en mi alma eterna sed de amar; anhelos de caricias, de besos y ternuras, de todas las dulzuras que sabían brindar.</i>	Aquellos ojos verdes
	<i>Por qué al mirarme en tus ojos sueños tan bellos me forjaría. Mira... mírame mil veces más. Después de probar tus labios vivir sin ellos ya no podría besar... bésame a mí nada más.</i>	Así
El cuerpo de la mujer	<i>Muñequita linda, de cabellos de oro, de dientes de perlas, labios de rubí. Dime si me quieres, como yo te adoro, si de mí te acuerdas, como yo de ti.</i>	Te quiero dijiste
	<i>Escucha corazón cuánto te quiero, como jamás en la vida un hombre pueda querer; ya no sé qué decir de tanto que te adoro, tu amor es un tesoro que guardaré muy dentro de mi corazón.</i>	Un bolero para ti
	<i>Dame tus manos, ven, toma las mías, que te voy a confiar las ansias mías. Son tres palabras, solamente mis angustias, y esas palabras son, cómo me gustas.</i>	Tres palabras
	<i>Cantando quiero decirte lo que me gusta de ti, las cosas que me enamoran y te hacen dueña de mí. Tu frente, tus</i>	Todo me gusta de ti.

	<i>cabellos y tu rítmico andar, el dulce sortilegio de tu mirar.</i>	
	<i>Soñar... que te tengo en mis brazos, que te doy mis caricias con todas las fuerzas de mi corazón.</i>	Soñar
	<i>Soña... que me queman tus besos, esos besos ardientes que brindan tus labios con loca pasión...</i>	
	<i>Por Dios que muy bonito. Déjame algo de recuerdo, una lágrima y un beso y un cachito de tu pelo; de mí no te lleves nada, porque ya lo tienes todo, yo soy tuyo solo tuyo.</i>	Retirada
	<i>Qué bello es nuestro amor, amor secreto, qué bello es nuestro amor, canto callado, qué grande es nuestro amor, astro divino, inmenso como el cielo y como el mar.</i>	Amor secreto
	<i>Pero qué nos importa el mundo, si Dios, la luna y el mar lo saben, si Dios, la luna y el mar lo saben.</i>	Amor secreto
	<i>Nunca podré olvidar nuestras noches junto al mar. Contigo se fue toda ilusión. La angustia llenó mi corazón.</i>	Angustia
El agua, el mar, los ríos	<i>Aquellos ojos verdes, serenos como un lago, en cuyas quietas aguas un día me miré. No saben la tristeza que a mi alma le han dejado, aquellos ojos verdes, que yo nunca olvidaré.</i>	Aquellos ojos verdes
	<i>Y sin embargo tus ojos azules, azul que tienen el cielo y el mar, viven cerrados para mí, sin ver que estoy aquí, perdido en mi soledad.</i>	Sombras
	<i>En la brisa que viene del mar se oye el rumor de una canción, canción de amor y de piedad. Con ella fui noche por noche hasta el mar, para besar su boca, fresca de amar.</i>	Vereda tropical
	<i>Eso es solo un pensamiento, pues en tu momento de locura me confiesas, que cuando me besas, eres tan mía como la playa del mar.</i>	Si dios me quita la vida
	<i>Esta noche quiero vivir todos mis sueños...</i>	Abrázame
	<i>Eres mi luna, eres mi sol.</i>	Adoro
La noche y el día; la Luna	<i>Tú y yo, hicimos de la noche azul una linda canción, un poema de amor, para soñar los dos.</i>	Amor del alma
	<i>Tu querer, fue un cariño como de santo, tibia luz en las noches, de mi extravío.</i>	Amor se escribe con llanto
	<i>Incienso de besos te doy, escucha mi rezo de amor virgen de medianoche, cubre tu desnudez, bajaré las estrellas, para alumbrar tus pies.</i>	Virgen de media noche

	<i>Qué lindo es cuando el sol de madrugada, desgarrar el negro manto de la noche, dejando ver su luz desparramada, en un bello amanecer que es un derroche...</i>	Bello amanecer
	<i>Voy por la vereda tropical, la noche plena de quietud, con su perfume de humedad.</i>	Vereda tropical
	<i>Tú me haces falta, porque las noches se hacen tan largas, cuando en ti pienso. Tú me haces falta, por el recuerdo que tú has dejado en mi corazón...</i>	Tú me haces falta
	<i>Porque ocultar nuestro amor, será tapar con un dedo la luz inmensa del sol, negar la gracia de Dios, mirar que lo blanco es negro.</i>	Triunfamos
	<i>Te extraño, como se extrañan las noches sin estrellas, como se extrañan las mañanas bellas, no estar contigo, por Dios, que me hace daño.</i>	Te extraño
	<i>Somos un sueño imposible que busca la noche. Para olvidarse en sus sombras del mundo y de todo. Somos en nuestra quimera doliente y querida. Dos hojas que el viento juntó en el otoño.</i>	Somos
	<i>Como un rayito de luna, entre la selva dormida, así la luz de tus ojos, ha iluminado mi pobre vida. Tú diste luz al sendero, en mi noche sin fortuna, iluminando mi cielo, como un rayito claro de luna.</i>	Rayito de luna
Deseo	<i>Abrázame, apriétame a tu cuerpo, hasta fundir, todo tu ser, dentro de mí.</i>	Abrázame
	<i>Acércate más... y más y más, pero mucho más...y bésame así. ... así, así.</i>	Acércate más
	<i>Una noche de luna en la playa nunca había pasado, despertándome cantos de amores al amanecer.</i>	Así
	<i>Tú sabes lo que siento si estás junto a mí, tú sabes que tus besos me hacen sentir, un raro cosquilleo, que no sé definir, pero me hace muy feliz. Yo sé que tú me entiendes lo que quiero decir, pues sabes que tú sientes igual que yo siento por ti.</i>	Tú sabes
	<i>Bésame... bésame mucho, como si fuera esta noche la última vez. Bésame, bésame mucho, que tengo miedo perderte, perderte después.</i>	Bésame mucho
	<i>Te besaré en las manos como el rocío besa los lirios, te besaré en la frente con tibio beso del corazón, y bajaré mis labios hasta los tuyos, donde me espera el beso más ardiente, el beso intenso de la pasión.</i>	Besar

	<i>Ven por Dios a darme ese beso tuyo que te pido yo...</i>	Acércate más
	<i>Amor, amor, amor, nació de ti, nació de mí, de la esperanza. Amor, amor, amor, nació de Dios, para los dos, nació del alma.</i>	Amor, amor, amor
	<i>En la dulce sensación, de un beso mordelón quisiera, amorcito corazón, decirte mi pasión por ti.</i>	Amorcito corazón
	<i>Nuestro amor es una bendición de Dios y no puede existir pareja tan feliz como nosotros dos.</i>	Amor del alma
	<i>Tú y yo vivimos en un corazón, porque el cielo escuchó la súplica de amor que imploramos los dos.</i>	Amor del alma
Dios	<i>Ayúdame Dios mío, ayúdame a olvidarla, arráncame del alma, esta pasión tan loca. Ayúdame Dios mío, no quiero recordarla, prohíbele a mi boca, que la vuelva a nombrar.</i>	Ayúdame Dios mío
	<i>Une tu voz a mi voz, para gritar que vencimos, y si es pecado el amor, que el cielo dé explicación, porque es mandato divino.</i>	Triunfamos
	<i>Y a veces escucho un eco divino, que envuelto en la brisa, parecer decir. Si te quiero mucho, mucho, mucho, mucho, tanto como entonces, siempre hasta morir.</i>	Te quiero dijiste
	<i>Si Dios me quita la vida antes que a ti, le voy a pedir que concentre mi alma en la tuya. Para evitar que pueda entrar otro querer, a saborear lo que es tan mío.</i>	Si dios me quita la vida
	<i>Sabrá Dios si tú me quieres o me engañas. Como no adivino, seguiré pensando que me quieres solamente a mí.</i>	Sabrá Dios
	<i>No, no concibo que todo acabó, que este sueño de amor terminó, que la vida nos separó sin querer; caminemos, tal vez nos veremos después.</i>	Caminemos
	<i>Vivo caminando sin saber dónde llegar; tal vez caminando la vida nos vuelva a juntar. No, no, no, no, ya no debo pensar que te amé, es preferible olvidar que sufrir.</i>	Caminemos
Desamor	<i>Camino del puente me iré a tirar tu cariño al río, mirar cómo cae al vado y se lo lleva la corriente. Mi corazón y yo nos pondremos después de acuerdo, y muy pronto ya no habrá de ti ni un solo recuerdo.</i>	Camino del puente me iré
	<i>Con gran sacrificio te dejé partir, sangrando mis ojos de tanto llorar, dos años de espera me parecen mil, pero cuando vuelvas no te vas a ir.</i>	Ya tu veras

<i>En muchas ocasiones te busqué y a tus plantas de rodillas imploré, ya no insistas en reunir tu vida con la mía, ya es muy tarde si tratas de volver, resígnate a perder.</i>	Ya es muy tarde
<i>Aunque sigas viviendo, para mí ya estás muerta. Aunque llegues tocando insistente a mi puerta, de lo poco que tengo te daré una limosna como a cualquier mendigo, pero en cosas de amores ya no cuentes conmigo.</i>	Una limosna
<i>Por eso me pregunto al ver que me olvidaste, por qué no me enseñaste cómo se vive... sin ti.</i>	Tú me acostumbraste
<i>Pretendiendo humillarme, pregonaste el haber desdeñado mi pasión, y fingiendo una honda pena, imaginaste que moriría de desesperación.</i>	Total
<i>Total, si no tengo tus besos no me muero por eso, ya yo estoy cansado de tanto besar.</i>	Total
<i>Me muerdo los labios para no llamarte, me queman tus besos, me sigue tu voz, pensando que hay otro que pueda besarte, se llena mi pecho de odio y rencor. Prendida en la fiebre brutal de mi sangre, te llevo muy dentro, muy dentro de mí, te niego, te busco, te odio y te quiero, y llevo en el pecho un infierno por ti.</i>	Te odio y te quiero
<i>Rindo con silencio, mi homenaje triste, al ayer de besos, que pasó y no existe, nunca diré nada, prosigue tranquila con tu nuevo amor.</i>	Temes
<i>Tenemos que olvidarnos de este amor, porque un amor así no puede ser, si somos diferentes, ya lo ves, esta verdad destroza el corazón. Hoy te digo adiós, me alejo de ti serenamente, todo es por demás, no lo quiso Dios, somos diferentes.</i>	Somos
<i>Se te olvida que hasta puedo hacerte mal si me decido, pues tu amor lo tengo muy comprometido, pero a fuerza no será. Y hoy resulta que no soy de la estatura de tu vida, y al dejarme, casi, casi se te olvida, que hay un pacto entre los dos.</i>	Se te olvida

Fuente: elaboración propia.

4.5.1.1. Análisis de la variable romántica

Al aproximarnos al estudio del romanticismo, muchos autores se han referido a ello y han aportado elementos importantes para su análisis, bien desde opciones más interculturales, bien

desde posiciones más europeizantes. Al respecto del trabajo de Barthes, Corona y Rodríguez (2000) señalan:

Para Roland Barthes (1982), en su texto *Fragmentos de un discurso amoroso*, conocer lo amoroso significa recurrir al discurso del sujeto enamorado. El discurso pronunciado por este anunciador tiene la particularidad de no poseer una estructura narrativa. Acorde con esto, Barthes explora el estado del enamorado y plantea de forma arbitraria los «fragmentos» de su discurso. Utiliza un orden alfabético para su designación con el objeto de no crear un orden lógico que podría terminar por componer un relato amoroso o una filosofía del amor, ambas metas de las que se aleja el autor, ya que las historias de amor, a diferencia de las «figuras», son en realidad conjuros sociales contra el desorden amoroso, son formas que se rescatan de la cultura (¿escrita?) para explicar, de forma ordenada, la experiencia emotiva del amor. Las figuras son los trozos caprichosos del discurso amoroso (...). Dichas «figuras» pertenecen a un código cultural de lo amoroso, como los monemas pertenecen al código lingüístico. La «figura» pertenece al ámbito de lo social y al ámbito de lo privado; así la figura es un espacio «a medias codificado y a medias proyectivo» (p. 59).

Y sobre el desconocimiento de Barthes —y en general, de las culturas no hispanas— del bolero, Rodríguez (2004) observa:

(...) la identificación de las gentes hispanas con el discurso, la retórica y la problemática amorosa del bolero, esto es, con lo que ha llegado a llamarse “la lengua natural del amor en Hispanoamérica” es totalmente desconocido por Barthes; Con una ironía que, sin embargo, revela una verdad incontrovertible: señala Castillo Zapata (pp. 10-11) que tras haber leído con avidez el conocido libro de Roland Barthes titulado: *Fragmentos de un discurso amoroso*; descubrió que el semiólogo francés no había escuchado en su vida un bolero, que se había muerto sin tener la experiencia de oír a Olga Guillot y que ese desconocimiento -sin duda crucial- se reflejaba, quíerose o no su libro.

Pero claro, no sólo Barthes presenta esa carencia, que, dicho sea de paso, es paralela a las tradicionales e históricas ignorancias que eso que suele llamarse “mundo occidental” ha tenido y tiene acerca de la cultura del mundo hispánico. Del mundo hispánico y de otros pertenecientes a la periferia. Mas como ha señalado el novelista cubano Lisandro Otero (p. 127),

habría que comprender por qué D. H. Lawrence expreso que en los pueblos anglosajones el amor era algo embarazoso porque nunca se

objetivaba con palabras; los pueblos latinos, en cambio, viven el amor como un hecho cotidiano acompañado de una exuberancia verbal”.

(...)

Si es evidente que el bolero, según Iris M. Zavala (p. 154), es “un pensamiento erótico que se piensa a sí mismo” , no nos parece totalmente exacto lo que ella misma dice cuando afirma que es también “una lírica del goce” (*ibíd.*, p. 76). Pues es tanto del goce como del dolor, aunque en más de una ocasión los límites entre uno y otro no son nada claros: la fusión de ambos ha sido siempre una “marca de fábrica” del verdadero amor (pp. 520-521).

Aunque como demostraremos, se privilegia más el canto al amor y a la mujer amada que al despecho y al rechazo hacia ella. El bolero es: incomprensiblemente tierno y amoroso e incomprensiblemente fuerte y cruel en el desprecio y la crítica al infiel.

Ahora, con referencia al análisis de lo amoroso en el bolero, (Corona y Rodríguez, 2000, pp. 60-62) , comentan:

En la dirección del amor como discurso y socialización, investigaciones concretas como la de De la Peza (1994) (...), analiza la relación contradictoria que se establece entre el bolero como género musical, como código retórico de lo amoroso y la experiencia de los sujetos. Sin idealizar la capacidad creativa de los sujetos ni el poder absoluto de los medios, la autora considera la relación entre los sujetos atravesados por múltiples textos [múltiples lecturas] y los boleros, discursos abiertos e intertextuales. En relación al análisis de los boleros, la autora encuentra una multiplicidad de figuras en las que se representan las posibles acciones emociones y saberes del sujeto frente a las relación amorosa (...). Clasifica en dos grandes categorías a los boleros: del amor feliz y del amor desdichado. Las canciones de amor desdichado son la mayoría (80 %) y remiten a la tragedia del sacrificio del amor.

Y en un análisis de la obra de la investigadora De la Peza, Edith Negrín (2003, pp.189-190), comenta:

En la medida en que son parte de una cultura muy íntimamente asumida, estas canciones le sirven para expresar automáticamente sentimientos y estados de ánimo; pero a la vez, es capaz de apreciar la risible cursilería y la deplorable misoginia de muchas de las composiciones analizadas. Me parece interesante citar esta posición ambivalente de la investigadora frente a su objeto; pues si el bolero continúa teniendo vigencia en el siglo que se inicia, de seguro suscita en muchos de los aficionados, especialmente en aquellos familiarizados con la *alta cultura*, reacciones similares.

La primera parte, compuesta de cinco capítulos, se titula “El bolero y la cultura pública”. En el capítulo inicial se describen las canciones de amor, en general. Se explica cómo la canción de amor, materializada en el lenguaje verbal que suele aprenderse sin la mediación de la escritura y cantarse de memoria, pertenece a la tradición, al saber comunitario. Estas canciones son parte de la “memoria-hábito” de una comunidad, aquella que permite reproducir un comportamiento más allá de la conducta del sujeto. Los seres humanos memorizan las canciones completas o fragmentadas atendiendo solamente a su significante. Se retiene la forma, la estructura formularia y rítmica del texto y se almacena rítmicamente el discurso. Tanto la música como la palabra tienen en la canción de amor un carácter performativo, son acciones que se interiorizan mediante prácticas y rituales colectivos, sin necesidad de ser conceptualizadas. Pero las canciones amorosas son asimismo aprendidas mediante el otro tipo de memoria, la lógica racional, que pone el énfasis en el nivel semántico o del contenido. Esta memoria permite al sujeto retener fragmentos, retazos, figuras que se asimilan, ordenan, categorizan y archivan, permitiendo establecer lazos entre informaciones antiguas y recientes.

(...)

La canción de amor, al ser asimilada por la memoria, se transforma y se integra a los relatos amorosos, históricos o de ficción. Estos reconstruyen lo real, lo resignifican o resimbolizan según diferentes procedimientos de producción o de efectos de sentido, ya sean efectos de verdad o de verosimilitud. La canción de amor y las narraciones amorosas se unen a los demás discursos científicos, éticos y jurídicos que constituyen la retórica de lo amoroso. De ahí que la canción exprese una multiplicidad de voces, a veces contradictorias; de códigos culturales diversos, provenientes de la ciencia, la religión, la moral. El aprendizaje de las canciones colabora en el proceso de conformación del sujeto amoroso; ofrece a los individuos marcos mentales que les permiten interpretar sus propias experiencias sentimentales, sus propias historias.

En la primera variable del presente trabajo (componente amoroso) es innegable nuestra diferencia con los autores que caracterizan al bolero como música de resentimientos, odios o infidelidades y desapegos. En nuestras muestras y tras analizar los temas musicales encontramos profunda belleza, vuelo a la imaginación y entrega total a la mujer. Las metáforas y las hipérboles aparecen en más de 94 oportunidades; el culto a la mujer, la demostración del amor pueden llevar sellos divinos, donde Dios es testigo de ese compromiso. Las estrellas y el cielo a su vez desencadenan bellos temas: *tú y yo hicimos de la noche azul, una linda canción un poema de amor para soñar los dos*. El deseo por la mujer amada se expresa en este género de muchas formas: *Bésame... bésame mucho, como si fuera esta noche la última vez, bésame... bésame mucho, que tengo miedo perderte, perderte después*. Se debe reconocer entonces el profundo erotismo que trasmite el bolero en su letra y en su música, pues como

indica Rodríguez (2007), «Si Octavio Paz (1993) llama al erotismo poética corporal y a la poesía erótica verbal; el bolero conjuga ambos conceptos» (p. 27).

Un alto porcentaje de la muestra de canciones analizada realza el cuerpo de la mujer: la boca y el beso forman parte esencial y se reconocen como fundamentales en el juego erótico que lleva a otras cosas, por ejemplo, caricias y sexo: *Ya no puedo acercarme a tu boca sin deseártela de una manera loca; mis besos se llegaron a recrear aquí en mi boca; dime si tu boca , diminuto panal, es para mí.* El cuerpo de la mujer en nuestro medio es el atractivo, es el imán por medio del cual se atrae el amor.

Finalmente están el desamor, la frustración del amor, el despecho; ellos también hacen parte del bolero, pero en nuestro concepto exhiben una menor presencia e intensidad en las canciones. Luego, el bolero no es la música de despecho que algunos autores creen, y el despecho, según Zabala (2000), citado por Rodríguez (2007), «“expresa la pasión del neurótico para quien el dolor es la mejor forma de expresar [sic] la existencia”»(Zavala 2000:17) (p. 28).

Y al respecto del sufrimiento amoroso, Rodríguez (2007), investigadora del bolero, continúa:

Es así como, ese dolor, provoca diversas reacciones. Desde negar al Otro (“Total, si no tengo tus besos/ no me muero por eso;/ yo ya estoy cansado de tanto besar”. Ricardo Perdomo, *Total*), simplemente porque es ajeno a nuestro deseo de posesión y se vuelve un extraño:

(...)

El dolor es provocado porque, desde la visión del enamorado, el Otro es parte nuestra, y vivimos en la búsqueda de una fusión, de volver a la unidad primigenia: quiere decir que perder esa mitad, es perder parte de nosotros mismos. Es por eso que el despecho es lo más terrible que podemos vivir porque “nos enfrenta a la soledad, a la angustia, al sinsabor del dolor y a muerte” (McCormick 1985: 37). En el dolor, nos convertimos en unos seres perversos, demonios del odio que buscan cualquier cualidad negativa de la pareja para derruir el lazo afectivo.

Otra de las formas del despecho consiste en hacernos creer que por la inexperiencia o carencia sensitiva del amado, todo terminó y entonces, quiere decir que no valía la pena (“Tú no sabes nada de la vida/ tú no sabes nada del amor...” Mirta Silva, *Qué sabes tú*) y es una de las salidas menos peligrosas, simplemente echarle la culpa al destino (“Porque después de todo/ culpable fue el destino y la fatalidad. / Por eso te perdono...” Federico Baena, *Por eso te perdono*) (p. 29).

Por último citamos dos ejemplos de letras que expresan casos de sadismo o de amor sádico en el bolero, los cuales son más excepciones a la regla que otra cosa y, de hecho, son necesarios en esta historia como casos únicos en la revisión de los temas analizados. El primero, que parece bastante convencional, se titula *Para que sufras*, de Osvaldo Farrés.

Para que sufras

*No te voy a querer, ni te voy a mirar,
para que sufras [...], te voy a castigar,
para que sufras,
lo mismo que he sufrido yo por ti.*

El segundo, titulado *Me da miedo quererte*, de Alberto Villalón, es un maravilloso ejemplo de sadismo total.

Me da miedo quererte

*¡Oh!, si en esos momentos pudiera contemplarte dormida entre mis brazos,
¡Si pudiera besarte como nunca hombre alguno a una mujer besó!
Después rodear tu cuello con un cordón de seda,
y apretar bien el nudo para que nadie pueda,
poner jamás los labios donde los puse yo.*

4.5.2. Componente bucólico-toponímico

Es común en el bolero también cantarle a la naturaleza, pero especialmente a lugares que bien recuerdan, o el nacimiento del compositor, o el nacimiento de un amor, o la ocasión para el desamor. La Tabla 8 recoge tan solo algunos ejemplos de este caso.

Tabla 8. Ejemplos de la presencia del componente bucólico-toponímico en el bolero (muestra)

Campo bucólico-toponímico	Expresión de lo bucólico-toponímico	Canción tema bolero
El pueblo	<i>Me voy pal' pueblo</i>	Me voy pal' pueblo (Marcelino Guerra)
	<i>Hoy es mi día</i>	
	<i>Voy a alegrar toda el alma mía</i>	
	<i>Me voy pal' pueblo</i>	
	<i>Hoy es mi día</i>	
	<i>Voy a alegrar toda el alma mía</i>	

	<i>Tanto como yo trabajo Y nunca puedo irme al vacilón No sé lo que le pasa a esta guajira Que no le gusta el huateque y el son.</i>	
	<i>Ahora mismo la voy a dejar En su bohío asando maíz Me voy pal' pueblo a tomarme un galón Y cuando vuelva se acabó el carbón.</i>	
	<i>Una noche tibia nos conocimos junto al lago azul de Ipacarái. Tú cantabas triste por el camino viejas melodías en guaraní.</i>	Recuerdos de Ipacarái
Toponímicos	<i>En mi viejo San Juan, cuantos sueños forjé, en mis noches de infancia. Mi primera ilusión, y mis cuitas de amor, son recuerdos del alma. Una tarde me fui, hacia a una extraña nación, pues lo quiso el destino. Pero mi corazón, se quedó frente al mar, en mi viejo San Juan. Adiós, adiós, adiós, Borinquén querida, tierra de mi amor. Adiós, adiós, adiós, mi diosa del mar, mi reina del palmar.</i>	En mi viejo San Juan

Fuente: elaboración propia.

4.5.2.1. *Análisis del componente bucólico-toponímico*

El campo es poco mencionado en el bolero. La explicación podría estar en que, a diferencia de la ranchera, es una música más citadina. Sin embargo aparecen bellos temas que si bien no tienen ese carácter bucólico y de alegoría al campo, sí le cantan a la patria y a nuestras ciudades con profundo amor. Citamos *En mi Viejo San Juan*; *Quisquella*; *Mi Veracruz*, y nuestras inigualables *Noches de Boca Grande*; *Cartagena contigo* y el tema ya analizado *Lamento borincano*.

4.5.3. **Componente político-emancipatorio**

Es común que el bolero refleje la posición política del compositor, y su queja o cuestionamiento de la realidad político-social que le tocó vivir. Los portorriqueños y cubanos particularmente fueron quienes con mayor frecuencia compusieron y cantaron por la independencia, contra el intervencionismo, contra la participación en la guerra, etc. Esto es

precisamente lo que queremos presentar al lector en esta pequeña muestra musical (Tabla 9), cuya temática —por sí sola— daría para una tesis aparte.

Tabla 9. Ejemplos de la presencia del componente político-emancipatorio en el bolero (muestra)

Campo político-emancipatorio	Expresión de lo político-emancipatorio	Canción tema bolero
Amor patrio	<i>Un derroche de luz y de poesía; un concierto de sol en la mañana. Qué bonitas son las noches de mi isleta, y qué bello amanecer el de mi patria.</i>	Bello amanecer (Tito Henríquez)
	<i>Orgulloso me siento una y mil veces y agradezco al Señor me permitiera, haber nacido en esta tierra tan hermosa, en esta tierra donde mis ojos vieron la luz por vez primera.</i>	
La bandera	<i>La gloria le ha sido incompleta a mi pobre bandera, y en su aparición tendrá que tener compañera, camino a la meta de liberación.</i>	Gloria incompleta
	<i>Serán las cadenas de un himno que un pueblo respeta respetando amor... ¡Oh! soledad, cuanto ahora vales, que arrasen los mares, se hunda la tierra, se rompan los cielos, que se apague el sol. Pero viva mi ambición por verla, preciosa, cuidando sus hijos con el corazón.</i>	
Denuncia política (libertad)	<i>Ayúdame cubano, ayúdame a gritar, un grito que se oiga, pidiendo libertad.</i>	Ayúdame cubano
	<i>Qué pena que haya tantos que no quieran que tenga su bandera y desplegarla al sol, que pena que uno tenga que ser americano en vez de ser boricua de sangre y corazón. Por eso solo estimo necesaria la bandera de la estrella solitaria, que otra cosa es lo mismo que ser paria, para mí, para mí...</i>	Sin reserva 1949
	<i>Por la memoria de Dediego hay que luchar, por la memoria de Betances igual, por la memoria de don Pedro hay que buscar, la libertad que nos quisieron conquistar. La juventud no debe olvidar aquellos hombres que nos quisieron liberar.</i>	Dediego, Betances y don Pedro
	<i>Hermano boricua, estoy tan decidido que quiero preguntarte, qué pasa en mi Borinquén, que solo la tristeza se ve por todas partes.</i>	Hermano boricua (Daniel Santos y Davilita)
	<i>A buena hora ha llegado al pueblo de Panamá, la era de los fusiles como del cielo maná.</i>	Once de octubre
Revolución	<i>Once de octubre, día glorioso bravo momento de la verdad, cuando se venció al coloso como David a Goliat.</i>	El grito de lares

<i>Que se repita el grito de lares, que se repita una vez más, que se repita una y mil veces, una y mil veces más. Hasta ver nuestra tierra portorriqueña, una república a respetar.</i>	Sierra maestra
<i>Sierra maestra, ¡oh! monte glorioso de Cuba... ayúdanos a vencer.</i>	Sin bandera
<i>Soy puro mejicano nacido en esta tierra... como no tengo bandera para poderle cantar, préstame la tuya charro para poderle cantar, para poderme inspirar, cubrir mis ojos con ella para ponerme a llorar, por lo triste de mi patria vencida y sin libertad.</i>	Levante pueblo cubano
<i>Levántate pueblo cubano, levántate a defender y defiende nuestra patria que te vio nacer... levántate pueblo cubano y dale tu ayuda a Fidel.</i>	Levanta Borinquén
<i>Si Cuba con valor fue a la manigua, tú puedes ir al manglar. Levanta Borinquén, despiértate ya, has algo Borinquén por tu libertad. Dame a mí un machete, dame a mí un manglar, que yo soy boricua y quiero ayudar.</i>	

Fuente: elaboración propia.

4.5.3.1. Análisis del componente político-emancipatorio

Aunque no muy difundidas, encontramos que algunas de las expresiones del bolero son el llamado a libertad, la lucha contra el imperialismo y la conquista del reconocimiento de los pueblos. El contexto de estas arengas emancipadoras es el comienzo de la Segunda Guerra Mundial, periodo que se extiende hasta casi las década del 60.

El exponente más claro de este componente es *El Jefe*:

Daniel Santos, comenzó su carrera profesional como cantante con el grupo de Don Pedro Flores, carrera que duraría 45 años, don Pedro fue quién le impregnó el estilo fraseado de decir sus canciones, aquí grabó su primer disco el 14 de marzo de 1940 para el sello Decca de New York “Que te pasa”, composición de Pedro Flores («El que canta olvida su dolor», s.f., párr. 25).

Qué te pasa

*Qué te pasa que no se te ve,
Estas enferma? O es que quieres,
Amargar mi vida.*

*Entre el amor y el olvido siempre,
hay un momento de separación,
cuando, el amor no es sincero,
se queda solita sin una ilusión...*

La canción cumbre y de las más conocidas de Daniel *Despedida*, grabada el 22 de abril de 1941, Don Pedro Flores era un visionario y ya sospechaba la entrada en la guerra de los Estados Unidos, tanto es así que en diciembre 7 de 1941 se produjo el ataque japonés a Pearl Harbor, lo que desencadenó la entrada de USA en dicha guerra, el bolero *Amor* (1941) es una bella plegaria, preciosa pieza para el cancionero romántico de Latinoamérica («El que canta olvida su dolor», s.f., párr. 50).

La canción *Despedida* se convertiría en el himno de los latinos que salían a combatir en el ejército norteamericano.

Amor

*Amor cuando tu sientas amor
serán color rosa los colores
Amor es el milagro de la vida,
yo te profeso prenda amada
...amor es lo que siento yo en el alma, y llena de ansiedad mi corazón
amor es lo que expreso prenda amada
apiádate de mí dame tu amor!*

Posteriormente, con un sentimiento único, Santos canta el bolero *Sin reserva* (1949). «Aquí se empieza a vislumbrar su posición política y es quizás uno de los primeros temas de protesta que utiliza el bolero para ello y no para galantear a las damas sino a su patria» («El que canta olvida su dolor», s.f., párr. 117). El tema es dedicado a su Puerto Rico del alma y una de sus estrofas dice:

Sin reserva

*Qué pena que haya tantos que no quieran
que tenga su bandera y desplegarla al sol,
que tenga uno que ser americano
en vez de ser boricua de sangre y corazón*

*En verso posterior Daniel recalca:
 Qué pena que haya tantos que no quieran
 que tenga su bandera y desplegarla al sol,
 y no es por odio a los americanos
 es que yo soy boricua de sangre y corazón.*

En nuestro medio es desconocida por la mayoría de los amantes del bolero la posición antiimperialista de Daniel Santos y su lucha por la independencia de Puerto Rico. Sobre el particular, Elles (2016) recuerda:

(...) en 1942 ingresa al ejército norteamericano, participando en la Segunda Guerra Mundial; “para ésa época comienza a cobrar conciencia nacionalista y se identifica con el pensamiento de Don Pedro Albizu Campos, ideales le trajeron problemas con el FBI y el departamento de Estado de USA cada vez que viajaba. Más tarde recordando las atrocidades de la guerra grabó varios discos con canciones de protesta contra ese mismo ejército que utilizaba las playas de su tierra para ejercicios militares. Uno de ellos lo grabó con su amigo Pedro Ortiz Dávila “Davilita” titulado *Los patriotas* y otro inspirado en el libro del poeta nacional de Puerto Rico don Juan Antonio Corretjer: “La lucha por la independencia de Puerto Rico” (párr. 4).

Los patriotas

*A la anterior le sigue “Sin Bandera”:
 Como no tengo bandera, para poderle cantar,
 préstame la tuya charro, para poderme inspirar.
 Cubre mis ojos con ella, para ponerme a llorar,
 por lo triste de mi patria, por lo triste de mi patria,
 vencida y sin libertad...*

Después, inspirado también en su patria, *El Jefe* interpreta *Levanta Borinquen*.

Levanta Borinquen

*No ruegues más Borinquen con palabras,
 no ruegues más tu ansiada libertad,
 levanta y glorifica tu bandera,
 que el mundo está cansado de esperar.*

*Si Cuba con valor fue a la manigua,
tú puedes irte al campo y el manglar.*

Y sobre el carácter rebelde de Santos, Elles (2016) comenta:

Admirador inicial del movimiento revolucionario del pueblo de Cuba, liderado por Fidel Castro Ruz, Daniel grabará: *Levántate pueblo Cubano* “Sierra Maestra”, canción que los cubanos revolucionarios adoptarán como himno de su insurrección que los llevó a derrotar al dictador Fulgencio Batista y construir la sociedad socialista que sobrevive hasta nuestros días (párr. 8).

Finalmente, mucho se ha especulado sobre el carácter izquierdista de Daniel Santos y su apoyo a ultranza a la Revolución cubana, pero no es así. Al igual que Celia Cruz, su ilusión con el triunfo revolucionario fue total. Recordemos que Celia cantó en homenaje a los barbudos *Guajiro llevo tu día*, canción que ya en Miami pasó a desmentir su autoría imposible de borrar. Daniel, amigo de Prío Socarrás a quien le tocó después vivir la dictadura batistiana, impregnado de pensamiento libertario por su Borinquén del alma, vio en los cubanos el ejemplo a seguir. Este impulso no dura mucho pues su separación definitiva con el régimen se da con la adopción oficial del sistema comunista en Cuba. Prueba de lo anterior es la canción *Mi credo* con la cual queda clara la posición libertaria y no dogmática de Daniel, a pesar de las mutilaciones que la letra ha sufrido por parte de algunos sectores de izquierda, y más precisamente cuando habla de no creer ni en izquierdas ni en derechas ni en comunismos. Veamos el original.

Mi credo

*Yo no quiero que mi patria se doblegue,
bajo el yugo del rapaz imperialismo.
Ni tampoco estoy de acuerdo que se entregue,
a las cosas por saber del comunismo.*

*Yo no creo en la crueldad de la violencia,
ni tampoco en el bendito pacifismo.
Creo en Dios y en la pronta independencia,
que nos separen de este vil colonialismo.*

Yo no creo en las promesas de la izquierda,

ni tampoco en la bondad del derecho.
Balanceado por el centro de una cuerda,
voy buscando la unidad al patriotismo.

4.5.4. Componente axiológico: valores y antivalores

Este bello género musical le cantó especialmente al amor y al desamor. Y al hacerlo, construyó en sus oyentes nuevos valores y antivalores, que pasaron a fortalecer tanto el reconocimiento de la mujer como el machismo y su subestimación, reforzando de esa manera algunos de los estereotipos sociales que todavía hoy se conservan. De allí que la traición, la infidelidad o la prostitución acompañen el canto al amor, suerte que convierte a la mujer, a la vez, en diosa y en demonio. La tabla 10 reúne esos valores y antivalores, y la canción¹⁸ donde los ubicamos.

Tabla 10. Ejemplos de la presencia del componente axiológico: valores y antivalores, en el bolero (muestra)

Campo axiológico: valores y antivalores	Expresión de lo axiológico	Canción tema bolero
Traición	<i>Con tu cruel ausencia y con tu adiós. Mas quiero gozar de la vida y curar la herida que en mi pecho abriste.</i>	<i>Alma de mujer</i>
	<i>Por qué, dime por qué me has engañad, si yo todo lo que tú has querido yo siempre te lo he dado. Por qué te burlas de mi amorcito mío.</i>	<i>Amor gitano</i>
	<i>Amor perdido, si como dicen es cierto que vives dichosa sin mí, vive dichosa, quizá otros brazos te den la fortuna, que yo no te di.</i>	<i>Amor perdido</i>
	<i>Mas hoy sé que has jugado conmigo, satisfecha quizás ya estarás. Ríete nomás, ríe te digo, pero no olvides que algún día sufrirás.</i>	<i>Arrepentida</i>
	<i>Bravo, permíteme aplaudir por la forma de herir mis sentimientos. Bravo, te vuelvo a repetir por tus falsos e infames juramentos.</i>	<i>Traición</i>
	<i>Dile que no vivo, desde el día en que de mi aparto sus ojos; llévale un recuerdo envuelto en los antojos de mi corazón.</i>	<i>Vendaval sin rumbo</i>

¹⁸ Se recuerda que en una misma canción pueden haber mensajes diferentes, hecho que no implica la repetición.

	<i>Ha llegado tu hora de sufrir y callar. Silencio corazón, deja que el tiempo borre su traición, que los años puedan dar otra rosa de ilusión, ríe corazón y así podrás olvidar.</i>	<i>Silencio corazón</i>
	<i>Traiciones y envidia, yo sé que todo es falso, que amor y amistad, son tan solo mentira.</i>	<i>Yo vivo mi vida</i>
	<i>Qué saben de la vida los que no han sufrido.</i>	<i>Yo vivo mi vida</i>
	<i>No me importa que quieras a otro y a mí me desprecies. No me importa que solo me dejes llorando tu amor. Eres libre de amar en la vida y yo no te culpo, si tu alma no supo querer como te quiero yo. Sé muy bien que es en vano pedirte que vuelvas conmigo, porque sé que tú siempre has mentido jurándome amor.</i>	<i>Que te vaya bien</i>
	<i>Antes, cuando yo quería, todos se reían de mi pobre amor.</i>	<i>Alma vanidosa</i>
	<i>No quiero nombrarte, y busco en las copas, el vino de olvido, que nunca será. Pensando arrancarte, busco en otras bocas, el fuego que borre, tu beso inmortal.</i>	<i>Te odio y te quiero</i>
	<i>Te entregué alma, vida y corazón tan amorosamente, y te burlaste de mi tan despiadadamente...</i>	<i>Sigue de frente</i>
	<i>Esta noche tengo ganas de buscarla, de borrar lo que ha pasado y perdonarla. Ya no me importa el qué dirán ni de las cosas que hablarán, total la gente siempre habla. Yo no pienso más que en ella a toda hora, es terrible, esta pasión devoradora. Y ella siempre sin saber, sin siquiera sospechar, mis deseos de volver.</i>	<i>Rondando tu esquina</i>
	<i>Mañana muy temprano platicarás conmigo y si estás decidida a abandonar el nido. Entonces. Será en vano tratar de detenerte; regálame esta noche, retrásame la muerte.</i>	<i>Regálame esta noche</i>
	<i>Quien yo quiero no me quiere, quien me quiere no la quiero, y jamás me ha de querer esa mujer por quien yo muero; la que sufre por mi amor solo aumenta mi castigo, además de mi dolor soledad vive conmigo.</i>	<i>Quien yo quiero no me quiere</i>
Valores	<i>Se vive solamente una vez. Hay que aprender a querer y a vivir...</i>	<i>Amar y vivir</i>
	<i>Y a pesar de quererte tanto, hoy me has enseñado que amor se escribe con llanto.</i>	<i>Amor se escribe con llanto</i>
	<i>Cuando empecemos a sentir cansancio y se confundan dicha y sufrimiento, lo conveniente es meditar, no sea que después lloremos de arrepentimiento.</i>	<i>Borrasca</i>

	<i>Cuando nadie se acuerde de ti, tú volverás. Cuando estés convencido que nadie en el mundo te pueda querer como yo, tú vendrás a buscarme, sé muy bien que vendrás.</i>	<i>Sé muy bien que vendrás</i>
	<i>Sembramos de espinas el camino, cercamos de penas el amor, y luego culpamos al destino de nuestro error.</i>	<i>Vanidad</i>
	<i>Hay que saber que la vida se aleja y nos deja llorando quimeras.</i>	<i>Amar y vivir</i>
	<i>Volvamos al camino del amor, no importa lo que tenga que olvidar, si vamos a surgir por un error, es preferible un ruego.</i>	<i>Un poco más</i>
	<i>Amor de pobre no es mentira, ni pecado es la más limpia intención del corazón, si te decides a quererme, te lo juro, voy a cuidarte, con cariño y mucho amor...</i>	<i>Amor de pobre</i>
Estereotipos	<i>Cuando se apartan dos corazones, cuando se dice adiós para olvidar, dice la ausencia te llevo conmigo, para que olvides, para que no sufras más.</i>	<i>Ausencia</i>
	<i>Sin un amor la vida no se llama vida, sin un amor le falta fuerza al corazón.</i>	<i>Sin un amor</i>
	<i>Señora bonita, su cara es dulzura, mis brazos le ofrecen el discreto instante de una aventura. Señora bonita, yo siempre la sueño, mire qué ironía, yo amándola tanto y usted, usted tiene dueño.</i>	<i>Señora bonita</i>
	<i>Pero qué se puede esperar, si al fin eres mujer y no tienes alma para querer.</i>	<i>Alma de mujer</i>
	<i>Por el contrario, junto contigo le doy un aplauso al placer y al amor. Que viva el placer, que viva el amor. Ahora soy libre, quiero a quien me quiera, que viva el amor.</i>	<i>Amor perdido</i>
	<i>Por eso del mundo yo me río, y aunque me llamen frío, no vuelvo yo a querer</i>	<i>Alma vanidosa</i>
Antivalores	<i>Hay que mentir y hacer sufrir, porque fingir es lo mejor. El que tira la vida a romance, se queda solito sin una ilusión.</i>	<i>Alma vanidosa</i>
	<i>No olvides que por un minuto de paz y de placeres, hay veinte de dolor.</i>	<i>Allí donde tú sabes</i>
	<i>Te duele saber de mí, amor, amor, qué malo eres, quién iba a imaginar que una mentira tuviera cabida en un madrigal.</i>	<i>Amor que malo eres</i>
	<i>¡ Ay cariño, ¡ ay! cariño, si vieras como estoy desesperado por tu ausencia, soñando a cada instante con la luz de tu presencia, llamándote en mis noches y llorando como un</i>	<i>Ay cariño</i>

	niño.	
	<i>Es mi amor tan sincero, vidita ya tú ves la promesa que te hago, qué me importa llorar, qué me importa sufrir, si es que un día me dices que sí.</i>	<i>Aunque me cueste la vida</i>
	<i>Te odio tanto, que yo mismo me espanto de mi forma de odiar. Deseo, que después que te mueras, no haya para ti un lugar.</i>	<i>Bravo</i>
	<i>El infierno resulta un cielo comparado con tu alma, y que Dios me perdone por desear que ni muerto tengas calma.</i>	<i>Bravo</i>
	<i>Pero cómo le explico a mi corazón mi vergüenza de verte con otro amor.</i>	<i>Yo lo comprendo</i>
	<i>No... tú no puedes dejar de adorarme, porque sabes que Dios ya sabrá castigarte si rompes tus promesas de amor...</i>	<i>Tus promesas de amor</i>
	<i>Solamente una vez, amé en la vida, solamente una vez, y nada más; una vez nada más en mi huerto brilló la esperanza, la esperanza que alumbra el camino de mi soledad.</i>	<i>Solamente una vez</i>
	<i>Por haber herido mis sentimientos, yo te condeno a mi desprecio; cruel y traicionera fuiste con mi amor, clavando una daga en mi corazón. Qué odio más grande me corre en las venas, por haber amado con tanta pasión... no me mires más, no me mires más.</i>	<i>Odio en la sangre</i>
	<i>El sacrificio del amor es el olvido, no sacrifiques en tus garras mi querer; si tú te llevas lo mejor que yo he vivido, la humedad de tus besos, va en mi ser.</i>	<i>Sacrificio</i>
	<i>No sabes cuántos amores dejé por ahí. Pero de todos juntitos me acuerdo de ti. No llores corazón, no me hagas padecer, que falta mucho tiempo para volver.</i>	<i>Recuerdos de ti</i>
Prostitución	<i>Amor de cobre, tú misma lo quisiste, todo en la vida tiene su valor, pero tus besos y caricias los vendiste a un pobre errante que te compró el amor.</i>	<i>Amor de cobre</i>
	<i>Con que te vendes... es noticia grata... No por eso te odio ni te desprecio, aunque tengo poco oro y poca plata, en materia de compras soy un necio. Espero a que te pongas más barata, porque algún día bajarás de precio...</i>	<i>Falsaria</i>
	<i>Cuando se quiere no se pide nada, cuando se ama solo basta el alma, y tú mala hembra, cambiaste por plata tu cuerpo y tu alma, sin pensar en Dios.</i>	<i>Odio en la sangre</i>
	<i>Por qué te hizo el destino pecadora, si no sabes vender el</i>	<i>Pecadora</i>

	<i>corazón; por qué pretende odiarte quien te adorar, por qué vuelve a quererte quien te odió.</i>	
	<i>No me quieres porque sabes que soy pobre, no te importa que yo pierda la razón.</i>	<i>Amor de cobre</i>
Pobreza	<i>Nada te prometo, porque nada tengo, quiero que conozcas toda la verdad. Yo nací de pobres así quiso el destino, mas también los pobres tienen derecho de amar.</i>	<i>Amor de pobre</i>
	<i>No pretendo ser tu dueño, no soy nada, yo no tengo vanidad. De mi vida doy lo bueno, soy tan pobre, qué otra cosa puedo dar.</i>	<i>Sabor a mi</i>
Boleros en contravía	<i>Siempre que te pregunto que cuándo cómo y dónde, tú siempre me respondes: quizás, quizás, quizás. Y así pasan los días y yo desesperado y tú, tú contestando: quizás, quizás, quizás.</i> <i>Estás perdiendo el tiempo, pensando, pensando. Por lo que más tú quieras, hasta cuándo, hasta cuándo. Y así pasan los días y yo desesperado y tú, tú contestando quizás, quizás, quizás.</i>	<i>Quizás, quizás, quizás (Oswaldo Farrés)</i>

Fuente: elaboración propia.

4.5.4.1. **Análisis del componente axiológico: valores y antivalores**

El bolero es una música cantada y compuesta en su mayoría por hombres. Como ya lo expresamos, en él encontramos fuertes decepciones enmarcadas en las letras. Si bien aparece en su gran mayoría el culto al amor, también aparece la mujer como la reencarnación del mal (Rodríguez, 2004).

Sin embargo, el bolero presenta una fascinante proclividad a comprender y a compadecer a las “mujeres caídas”, a las prostitutas; ello aparte de que autores importantes, como Agustín Lara, comenzaron componiendo canciones en burdeles y enamorándose, precisamente, de pecadoras¹⁹ (...), pero téngase en cuenta que ya hacia 1914-1915 Sindo Garay componía dos extraordinarios boleros titulados *Meretriz número uno* y *Meretriz número dos*. En el segundo de ellos dice por ejemplo: *Perdono a las mujeres de la vida, / ellas son las que nos brindan su halago [...]. Yo perdono a las pobres mesalinas / y les mando entre lágrimas un beso* (p. 522).

¹⁹ De hecho, el desengaño amoroso lleva a la aparición de estereotipos hacia la mujer, los cuales muchos de ellos perduran: prostituta, falsaria, cabaretera, meretriz etc.
Nota que no pertenece al original.

En la muestra analizada es más frecuente encontrar antivalores que generan culturalmente desconfianza hacia la mujer y la posibilidad de ser traicionera, infiel o desagradecida para con quien le entrega todo su amor. Esta posición axiológica, en vez de generar un dominio machista total del hombre sobre la mujer, permite fortalecer un complejo de inferioridad afectivo que lleva al hombre al ruego, a la renuncia a su dignidad y a una mayor entrega: *si eres cabaretera, si eres una cualquiera... yo a ti te quiero y qué más da*. Es llamativo encontrar que precisamente en el desarraigo y en la indiferencia por parte de la mujer se desarrolla en el hombre una autocompasión consciente que lo lleva a acudir permanentemente al licor como paliativo, y al recuerdo del desamor, la traición o la infidelidad de la mujer como pretexto: *Solamente una vez amé en la vida, solamente una vez y nada más, una vez nada más en mi huerto brilló la esperanza, la esperanza que alumbra el camino de mi soledad*.

El bolero, entonces, puede mostrarnos una posición dual frente a la mujer: por un lado apología a ella y su belleza, de otro lado, traición y encarnación del mal, pero con una fuerte intención a la comprensión, convivencia e incluso perdón de “la mujer caída” o con la mujer prostituta (Rodríguez, 2004). Ejemplos típicos son: *Falsaria*, de Manuel Corona, compuesta en 1902 y conocida por todos nosotros hasta en versiones del Gran Combo de Puerto Rico: *¿Con que te vendes, eh? Noticia grata, / no creas que te odio y te desprecio, / y aunque tengo poco oro y poca plata / y en materia de compras soy un necio, / espero que te pongas más barata, / sé que algún día bajarás de precio*.

Existe también otro bolero titulado también *Falsaria*, pero en versión de Agustín Lara, el cual hace una versión personal. Pero es más conocido por nosotros el bolero *Pecadora*: *por qué te hizo el destino pecadora, si no sabes vender el corazón por qué pretende odiarte quien te adora porque vuelve a quererte quien te odió*. Y en este mismo orden temático, citamos ahora el bolero de Chucho Navarro, *Perdida*.

Perdida

*Perdida,
te ha llamado la gente,
sin saber que has sufrido
con desesperación.*

*Vencida,
quedaste tú en la vida,
por no tener cariño,*

Lue te diera ilusión.

*Perdida,
porque al fango rodaste,
después que destrozaron,
tu virtud y tu amor.*

*No importa,
que te llamen perdida,
yo le daré a tu vida,
que destrozó el engaño,
la verdad de tu amor.*

En la misma línea se ubica el tema Amor de la calle, de Fernando Maldonado:

Amor de la calle

*Amor de la calle,
que vendes tus besos a cambio de amor.
Aunque tú le quieras, aunque tú le esperes,
él tardará en llegar.*

*Tú olvidas tu pena,
tomando y bailando, fingiendo reír.
Y el frío de la noche,
castiga tu alma y pierdes la fe.*

*Amor de la calle,
que buscando vas cariño,
con tu carita pintada,
con tu carita pintada,
con tu corazón herido.*

*Si tuvieras un cariño,
un cariño verdadero,
tú serías tal vez distinta,
como o igual a otras mujeres.
Pero te han mentido tanto.*

*Cuando ya has bebido mucho,
vas llorando por la calle.
Si el mundo comprendiera,
pero no saben tu pena.*

Finalmente tenemos el tema *Te vendes*, de Agustín Lara:

Te vendes

*Te vendes,
quien pudiera comprarte,
quién pudiera pagarte,
un minuto de amor.*

*Los hombres,
no saben apreciarte,
ni siquiera besarte,
como te beso yo.*

*La vida, la caprichosa vida,
convirtió en un mercado,
tu frágil corazón.*

*Y tú te vendes,
yo no puedo comprarte,
yo no puedo pagarte,
ni un minuto de amor.*

El sufrimiento, en calidad de placer sadomasoquista, está al orden del día en canciones como *Sufrir*; y *Amor se escribe con llanto*: “Y a pesar de quererte tanto, hoy me has enseñado que amor se escribe con llanto”. Así pues, el bolero afianzó en sus oyentes valores pero también antivalores, los cuales, buenos o cuestionables, incidieron en la formación del hombre colombiano.

4.6. NOMBRES MÁS COMUNES EN EL BOLERO

De una muestra de 2800 boleros, relacionamos a continuación las referencias y nombres más comunes de las canciones. A causa del tamaño de la muestra, citamos tan solo algunos ejemplos. El criterio fundamental para seleccionarlos es que insisten en referirse con amor a la mujer y, en tal sentido, las bellas palabras y frases de amor se utilizan como títulos de las canciones en un 72 %.

Citamos a continuación los nombres más comunes de boleros, clasificados de acuerdo con las variables: romántica, bucólica, toponímica y axiológica.

Tabla 11. Nombres de boleros por clases de variables utilizadas

Clases de variables	Ejemplos	Cantidad (%)	
Alusivos al amor y veneración de la mujer	<i>Contigo; Hablemos de los dos; Cielito lindo; Mía; Caminemos; Cosas como tú; Morena, significas todo pa' mi; Chacha linda; Contigo; Bésame mucho; Adoración; Alma corazón y vida; A unos ojos; Amada amante; Amar y vivir; Ámame; Amor; Amor ciego; Amor de la calle; Amor del alma; Amorcito corazón; Amorosamente; Ansiedad; Asómate a la ventana; Bendición celestial; Bendita tú; Campanitas de cristal; Canción del alma; Ciego de amor; Concierto de amor; Consentida; Contigo aprendí; Contigo; Adoración; Despierta bien mío, etc.</i>	2013	72 %
Antroponímicos u onomásticos	<i>María Elena; Esperanza; Margie; Rosa; Maritza; Merceditas.</i>	12	0,42 %
Toponímicos	<i>Noches de Boca Grande; Noches de Caracas; A mi Puerto Rico; A quisqueya; Lamento Borincano; Me voy pal' pueblo; Noches de Cartagena; Puerto de la Cruz; Caminito.</i>	52	2,0 %
Alusivos al mar y a la naturaleza: cielo y flores	<i>El clavelito; Aguacero; A la orilla del mar; Alborada; Algún día; Aguacero de abril; El árbol; Arrullo de palmas; Bajo un palmar; Camino verde; Camino del puente; La casita del río; Clavelito rojo; Como un rayito de sol, etc.</i>	220	8 %
Alusivos al despecho o al desprecio a la	<i>Callejera; Cabaretera; Cállate; Cuánto te debo; Gotitas de dolor; Inconsolable; Perdida; Perfidia; Pecadora; Amargura; Lágrimas; Inconsolable; Castigo; Conflicto; El contragolpe;</i>	223	9 %

mujer	<i>La copa rota; Desde que te fuiste; Arrabalera.</i>		
Espera, decepción de amor	<i>Celoso; Corazón no llores; Desvelo; Dolor de hombre; Devuélveme el corazón; Angustia; Fatalidad; Fracaso; Escribeme; Egoísmo; Fue mentira; Deuda; Dulce veneno; Desgracia; Desencanto, etc.</i>	120	4 %
Otros	<i>Rímel; La cárcel de sing sing; El barquito; Cartas marcadas; Carta fatal; Como una sombra; Confundidos, etc.</i>	160	4,5 %

Fuente: elaboración propia.

5. CAPÍTULO 5:

CULTURA POPULAR, LA COMUNICACIÓN Y EL BOLERO

En este capítulo se recogen los elementos básicos que permiten fortalecer el concepto de lo popular desde una visión democrática, en abierta oposición a la noción discriminatoria que se utiliza en nuestro país para hacer referencia a lo popular. Asimismo, desde una perspectiva comunicativa, pretendemos que lo popular sea material de estudio en nuestras universidades, ya que esa discriminación no ha permitido el desarrollo de estudios regionales que suscriban el afianzamiento de la identidad regional y resalten la importancia de la comunicación en la construcción social, teniendo como referente el hecho musical.

5.1. CULTURA POPULAR

Como claramente quedó especificado en el marco teórico del presente trabajo, entendemos que el género estudiado es reconocido como parte integral de la cultura popular, gracias a que posee elementos que así lo permiten, pero que es necesario caracterizar a fin de concretar la anterior afirmación. En tal sentido, escritores como Martín-Barbero (1991), citado por Muñoz-Hidalgo (2007, pp. 105-106), nos señala:

(...) que la discusión sobre identidad y el concepto de lo popular no se han cerrado aún y los procesos sociales se piensan con razón dualista (op. cit., p. 250). Aplicadas al concepto de cultura popular, estas posiciones dualistas serían:

a) Un nacionalismo populista que se obsesiona por “el rescate de las raíces y la preservación de la identidad” (...) [aquí] lo popular es sinónimo de “pureza” y se

requeriría rescate y salvación de los restos de esa pureza que la modernidad va minando irreversiblemente.

(...)

b) Un desarrollismo ilustrado que continúa viendo en “el pueblo” y lo popular una rémora para el progreso, por su naturaleza indolente, supersticiosa y pasiva. Para esta forma de progresismo, lo popular se opone a lo culto, que sería lo puro. Y “culto” equivale a diferencia, disciplina, acumulación del saber, decantación con rigor, en contraste con el pueblo, que sería inmedatista y grosero.

El concepto de lo popular —entre nosotros— tiene un poco de lo anterior, pero según nuestra experiencia es simplemente alusivo a un tipo de pueblo, con un significado más campesino y más identificado con sectores deprimidos económicamente y, porque no, socialmente. Interesante significado este que relaciona a lo popular con la pobreza y la ignorancia, abundando en componentes discriminatorios, como si a la cultura popular se le pudiese asignar estrato de Sisbén.

Asimismo, esa concepción tan popular entre nosotros carga tras de sí no solo un concepto que estigmatiza, sino que señala con diferentes características a quien le gusta o simpatiza con un fuerte componente clasista, ya que este tipo de género musical representa ignorancia, mal gusto, música de borrachos, de montañeros, etc.

Resulta bien simpático que en nuestro país se reconozca lo popular cuando se trata de utilizar o manipular a las grandes mayorías. Pero a la vez, cuando se trata de reconocerlas como parte integral de la cultura nacional, viene el desconocimiento.

Lo anterior se expresa también en el concepto del folclor. Este se ha convertido en el manejo de los ancestros históricos, culturales, lúdicos, musicales etc., como un folclor de “naftalina”, puesto que el concepto de folclor no funciona espacio-temporalmente con la cultura y su profunda riqueza, sino que se desempolva en las fiestas del pueblo donde el gamonal o el patrón tiene licencia para vestirse de peón con “rabo de gallo” y carriel.

Al respecto, García (1987a) declara:

(...) una noción clave para explicar las tácticas metodológicas de los folcloristas y su fracaso teórico es el de la supervivencia. La percepción de los objetos y costumbres populares como restos de una estructura social que se apaga es la justificación lógica de su análisis descontextualizado (p. 195).

Una de las paradojas de lo que llamamos gustos musicales se vive en los bailes y tertulias musicales, donde estos géneros son discriminados y al igual que el folclor, salen del baúl para

amenizar los remates festivos con boleros, música de carrilera y una que su nombre la discrimina en esencia: la hoy llamada música popular.

Por demás interesante es la opinión del musicólogo chileno Muñoz-Hidalgo (2007):

(...) afirmamos que se requiere una concepción más amplia de la cultura popular. Las nociones de lo popular hasta aquí consideradas no abarcan la totalidad del fenómeno de modo exhaustivo. La cultura popular, gústenos o no, se halla fuertemente atravesada por el desarrollo, especialmente durante el siglo XX, de las industrias culturales, para las cuales hay una tercera categoría de “popular” que es útil considerar también. Se trata de la noción de mercado acerca de la popularidad como medida del consumo, que sería sinónimo de la aceptación pública o la preferencia por parte de los consumidores. En esta noción mercantilista, de fuerte desarrollo durante el siglo XX (y el bolero surge exactamente a fines del XIX), lo popular es aquello que consumen muchos y que circula con profusión. En esta perspectiva no hay análisis de la obra (no importa, por ejemplo, su pretendida “pureza” como querría un folklorista ni tampoco su “grosería” como diría un desarrollista ilustrado) sino del comportamiento del mercado. Se llamará popular a todo lo que se venda bien. No hay distinciones de niveles de calidad de la obra ni conceptos estéticos fundados o valores estables: las cambiantes condiciones del mercado deciden el valor de intercambio de estos productos (p. 106).

Al respecto, García (1987b) anota:

La principal ausencia del discurso folclórico es no interrogarse por lo que les pasa a las culturas populares cuando la sociedad se vuelve masiva. El folclore es un intento melancólico por sustraer lo tradicional al reordenamiento industrial del mundo simbólico y fijarlo en las formas artesanales de producción y comunicación. Esta es la razón por la que los folcloristas casi nunca tienen otra política para proponer respecto de las culturas populares que su ‘rescate’, ni encuentran mejor espacio para defenderlas que el museo(p. 3).

Para nosotros, lo popular, y en este caso la música, se identifican en el bolero por varios elementos:

1. *Su carácter autónomo de lo folclórico*: en cuanto a difusión y apego, inclusive persistiendo en el espacio y en el tiempo y saltando al anonimato de su creador o su compositor, pero viviendo en su contenido. Ello es precisamente lo que permite que haga parte del bagaje cultural de los pueblos y persista musicalmente.

Para el musicólogo cubano Olavo Allen Rodríguez, citado por González (2016), en su caracterización de lo popular tenemos:

Otro concepto importante cuya definición urge de una mayor precisión y actualización es la categoría de “lo popular: Lo popular es una categoría relativa que tiene mucho que ver con la relación entre el todo y la parte. Digamos que todas aquellas formas de hacer música —y nos referimos con esto no solo a la creación en sí, sino también a la interpretación— solo aquellas que logran ser objeto de percepción con agrado por una mayoría del grupo poblacional en que surge, alcanzan la categoría de lo popular y esto solo dentro del marco del grupo poblacional en cuestión” (...) Lo popular depende del nivel de formación estética transmitido por una obra o manifestación artística, durante el tiempo en el la misma es percibida y valorada por un grupo poblacional dado. Es decir, cada obra posee una cantidad de elementos estéticos ya conocidos por los individuos en el momento de la percepción —y que por tanto también permiten una rápida captación del mensaje estético— y a su vez una cantidad proporcional de elementos estéticos desconocidos que transmiten una información nueva, con lo cual se capta la sorpresa, la atención y el agrado en el receptor” (Rodríguez, 2000, p. 4) (p. 22).

La anterior conceptualización aparece como norte de nuestro trabajo, aunque reconocemos otras características en nuestro género objeto de estudio.

2. *La supervivencia y fortalecimiento espacio temporal*: la capacidad del genero bolero en sincretizar otros aires musicales. Según Fleites (2000):

Género vivo al fin, el bolero no ha dejado de sufrir modificaciones en su ya largo tránsito. En cada época ha recibido, sin alterar sus contenidos y morfología esenciales, enriquecedoras renovaciones, las mismas que han motivado que se asocie a cada uno de los períodos de oro de la música popular cubana en el presente siglo: ha resistido diversos formatos y ha acompañado, embelleciéndolos, a géneros bailables tan prestigiosos como el danzón, el son, el mambo y el cha-cha-chá, en préstamos sucesivos y mutuamente genésicos.

Prueba al canto del anterior aserto lo constituye el movimiento musical cubano de los años 50: el “feeling” (filin), donde si bien regresó el bolero al exclusivo acompañamiento de la guitarra y el piano, las tendencias armónicas contemporáneas —provenientes mayormente por la vía del jazz— se filtraron entre sus espléndidos textos para dar lugar a composiciones entre las más conseguidas en toda la historia de este género que, al decir de Rafael Castillo Zapata, es, entre nosotros, “la lengua natural del amor”.

(...)

El bolero es un género musical, pero es más: es una manifestación, una expresión cultural de un gran conglomerado humano que ha decidido asumir su ser singular sin

complejos de inferioridad frente a las manifestaciones transnacionales de la cultura que difunden los *medias* (pp. 3-4).

5.2. LA COMUNICACIÓN Y EL BOLERO

Los estudios que se conocen de este género musical tiene en muchos casos una gran limitante. Para De la Peza (1994, pp. 298-304) esa limitante consiste en que:

narran la historia del bolero a través de la historia de sus autores e intérpretes desde una perspectiva lineal y evolutiva. Es decir que la explicación de la obra se busca siempre en el que la ha producido como si fuera la voz de una sola y misma persona: el autor. Sin embargo el bolero es un espacio de múltiples dimensiones en el que confluyen y se identifican diferentes formas discursivas pero también se contrastan y contraponen distintas escrituras, ninguna de las cuales es original, es decir que el bolero es un texto, «un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura».

El bolero es también un objeto de comunicación que se materializa en lenguajes y tecnologías múltiples como el cine, la radio y la televisión así como en circuitos de comunicación interpersonal que se encuentran en permanente interacción y mutua modificación.

(...)

Del mestizaje entre lenguajes verbales, corporales, géneros discursivos diversos, formas musicales y expresiones culturales «cultas» como la ópera, opereta y zarzuela y de formas de expresión cultural «popular» como la carpa, el circo y el cabaret nace el bolero. «Arrabalero y marginal al principio, de sangre y alma negra, mulata mestiza, que abarcó a los habitantes de linderos y marginalidades del concierto o de lo que llaman música culta...».

El bolero no solo fue expresión y campo de las luchas de poder entre los sexos sino también un campo de batalla entre las clases, motivo de escándalo y de diferenciación o identificación social como lo demuestra la respuesta que ante él tuvo el sistema educativo nacional: «Y como no podía faltar la corriente «moralista» y represiva de la época, la Secretaría de Educación Pública prohibió en 1936 que en las escuelas se cantaran las canciones de Agustín Lara» y algunos exponentes del campo artístico como el maestro Ponce quien opinaba que: «Las canciones de cabaret eran para los extranjeros que pasaban por París, o para las bajas capas sociales o para las criadas».

(...)

La tradición o las tradiciones teóricas de los estudios de comunicación están marcadas por las analogías que se han utilizado para explicar su objeto: el proceso de

comunicación. Las ciencias de la comunicación han hecho uso y abuso de las analogías de los procesos físicos, biológicos y los modelos matemáticos, para desarrollar sus teorías. Los modelos teóricos del proceso de comunicación se han construido en las fronteras de ciencias y disciplinas que van desde la electrónica hasta la hermenéutica.

El proceso de comunicación desde las distintas perspectivas se ha definido como una relación lineal entre los actores que participan en él al intercambiar ya sea información, ya sea significaciones. Por ejemplo, al llamar metafóricamente al sujeto «receptor» y al proceso «recepción», esta analogía nos remite a un sistema de ideas que separa en el espacio y en el tiempo y en sujetos distintos las funciones de emitir y recibir, por otra parte se produce una metonimia, se retoma el momento puntual de la llegada del estímulo para nombrar el conjunto de las operaciones que se desencadenan en el sujeto. «¿Cuál es la alternativa entonces? ¿Cuál es la metáfora que puede liberar a la audiencia de su tarea muda, expectante, inactiva, cautiva e imprescindible?».

(...)

Reconocer los fenómenos de desde una perspectiva más amplia implica reconocerlos como «fenómenos culturales que continuamente desbordan los límites limpios de modelo de comunicación (plano sistemático y funcional)». Debido a que «El modelo de comunicación impide vislumbrar las articulaciones, dinámicas y prácticas sociales que no se agotan en lo comunicativo y que sin embargo constituyen su soporte. Es pues necesario estudiar los medios de comunicación masiva desde la cultura y en el devenir cotidiano».

Estudiar el bolero desde su recepción implica abordar, de alguna manera, el problema del sujeto. Los distintos sujetos transitan, se desplazan en las distintas instituciones sociales, se desplazan y cambian tanto en el espacio como en el tiempo y actúan distintos papeles y ocupan distintos lugares de poder/sujeción, como hombres y mujeres como padres o hijos en la institución familiar, como estudiantes o profesores en los ámbitos laborales, como miembros de un grupo o como extraños, los sujetos transitan de la casa al bar, al trabajo, al cine, van solos o en grupos, «Las audiencias están dispersas, el sujeto social es un «viajante», negociante/viajero que descansa aquí y allá... Es entonces posible que el sujeto como coherencia epistémica muera, que la historia llegue a su fin y que los discursos se mezclen, entrecorten y superpongan...

(...)

El bolero como una enunciación es un proceso vacío, en el que el autor y el intérprete no son más que el sujeto que dice yo, un sujeto vacío que se llena en el acto mismo de la enunciación, en el que se ha reservado el lugar a un sujeto posible. Dicho acto de enunciación es posible gracias al código de la lengua, al código bolerístico y al conjunto de códigos culturales que en ellos confluyen, códigos que si bien no es posible destruir, pueden ser burlados, desplazados, contrapuestos.

El bolero ofrece un repertorio de frases y comportamientos y abre espacios para los rituales y las formas del intercambio amoroso, dedicarle una canción a alguien puede ser una declaración de amor o despecho, puede ser a través de la radio, o al pie de una ventana, códigos y rituales que abren y restringen las posibilidades del decir.

El análisis del bolero desde la perspectiva de la historia de sus lecturas demanda producir un desplazamiento de las nociones de receptor, audiencia, consumidor, lector e implica también un cambio en el recorte de los objetos de estudio de la comunicación. Lo que interesa ya no es la «eficiencia» del proceso de comunicación o el sentido verdadero sino las trayectorias y la proliferación de los sentidos múltiples en los distintos espacios en los que circulan, “La tarea de los análisis culturales es menos la de interpretar textos y audiencias que la de describir vectores, distancias, densidades, intersecciones e interrupciones al igual que «el nomádico vagar» (de la gente) a través de este desigual e inestable campo de fuerzas y pugnas”.

Hoy se desnaturalizó a la mujer, y en este medio le toca abrirse paso al viejo romanticismo. Nos cambiaron el prototipo de mujer que enamoramos y amamos: apareció la mujer que busca el paraíso del dinero por medio de las tetas; a su vez, el hombre sin dinero es un hombre sin perspectivas románticas y de conquista. Hoy, el amor es desechable y la relación de pareja se encuentra mediada por el dinero y el sexo, lo que a su vez convierte a la mujer en una mercancía. Se acabó la serenata, la dedicatoria amorosa o el regalo del disco, los cuales eran los mensajeros del amor y a la vez responsables de lograr la gracia de la mujer amada. Se acabó el derecho al sufrimiento y a la ensoñación por la pérdida de la mujer amada; en una palabra, desapareció “la tusa”, otra gran inspiradora del bolero, la cual fue reemplazada por el amor obligado o la acción violenta contra el que fue el ser amado. Ayer, ante el fracaso amoroso y la imposibilidad de recuperar al ser amado, cantábamos:

Amor perdido

*Amor perdido,
si como dicen
es cierto que vives dichoso sin mí,
vive dichosa,
quizás otros labios te den la fortuna
que yo no te di.*

Hoy me convenzo

*que por tu parte nunca fuiste mía,
ni yo para ti, ni tú para mí,
ni yo para ti...
Todo fue un juego,
no más en la apuesta yo puse y perdí.*

*Fue un juego y yo perdí.
Esa es mi suerte
y pago porque soy buen jugador.
Tú vives más feliz,
esa es tu suerte.
Qué más puede decirte
un trovador.*

*Vive tranquila,
no es necesario que cuando tú pases
me digas adiós.
No estoy herido
y por mi madre
que no te aborrezco
ni guardo rencor*

Hoy, nuestra incapacidad para recuperar el amor se reemplaza con la posibilidad de eliminar físicamente al otro o hacerle la vida imposible. El baile elegante y sensual del bolero moruno, por ejemplo, también desapareció. Solo quedan los recuerdos, pues como vemos, cambiaron las formas de amar y cambiaron también los medios comunicativos para expresar amor, creando vacío y fortaleciendo una sociedad inane.

En nuestra América, el bolero llega y se afianza por muchas causas: la aparición de la vitrola y el acetato permiten su mayor difusión en sectores que económicamente pudieran conseguir el disco; Radio Habana y Radio Progreso de Cuba siguen patrocinando y difundiendo permanentemente el bolero; las películas mejicanas hacen su prolífica aparición distribuyendo de la producción bolerística de Cuba, México y puerto Rico principalmente, y las emisoras colombianas reproducen permanentemente esta bella música. Todos estos canales

logran popularizar, enseñar y evaluar el género a través de los cancioneros y programas radiales en los que se abrían concursos musicales donde el bolero ocupaba un sitio de honor.

Pero es importante no olvidar al difusor humano más importante de este bello género: el barrio, forma de ocupación del territorio urbano que hoy en día está en lenta agonía al ser desplazado por otras formas de estructuración de viviendas bajo la modalidad de bloques multifamiliares, condominios, etc.

El barrio de ayer poseía cohesión e identidad social, elementos básicos del comunitarismo y la solidaridad. También existía en él identidad cultural, socioeconómica (reconocimiento mediante el status), identidad y unidad en torno a los problemas del barrio y presentación de soluciones —los centros cívicos y la ulterior acción comunal— y en muchos casos identidad idiosincrática. Los anteriores aspectos lograron generar una serie de valores positivos que permitían que la gente se identificara con los demás miembros del barrio como “uno solo”.

Como todo barrio que se respeta, desempeñaba papel protagónico el bolero, y su gran difusor era el café.

5.2.1. EL CAFÉ O CANTINA BARRIAL Y LA COMUNICACIÓN MUSICAL

El café es el prehistórico padre de las actuales heladerías y fuentes de soda, el “club social de los pobres”. Sitio barrial obligado de reunión de paisanos donde se comentaban desde las incidencias del partido dominiguero hasta los últimos acontecimientos políticos y barriales. El café era el centro del machismo, pues era la microsucursal de las cantinas de las zonas de intolerancia de las ciudades (que paradójicamente en este país se han nombrado con el perverso nombre de zonas de tolerancia).

Las canciones que se escuchaban en los bares y cantinas de Guayaquil en Medellín o en los bares del Parque de la Libertad en Pereira se escuchaban también en el cafetín barrial: desde el tango sensual y dormilón hasta las trompetas celestiales de la Sonora Matancera, Néstor Chaires, Los cuyos, y obviamente Los panchos, Los tres diamantes, Los embajadores, Los romanceros, Jhonny albino y su Trío San Juan.

Amor qué malo eres

*Te duele saber de mí, amor, amor que malo eres,
Quién iba a imaginar que una mentira,*

*tuviera cabida, en un madrigal,
 No quieres saber quién soy, después de darte lo que tienes,
 Ahora para ti soy vagabundo, que va por el mundo,
 como un criminal,
 Por haber querido tanto, es mi desesperación,
 La voz del corazón llegará a tu conciencia, como una maldición,
 Te duele saber de mí, amor cuidado con la vida
 Las torres que en el cielo se creyeron,
 Un día cayeron, en la humillación.*

La variedad musical era hábilmente manejada por un sociólogo y a la vez un psicólogo empírico: el cantinero. Él era quien hábilmente conciliaba e integraba los diversos sectores sociales y los diversos gustos de quienes constituían su clientela; leía en los ojos de sus visitantes, en sus risas y en sus angustias, bien la presencia del amor, bien su brusca salida del corazón. Y ahí precisamente sonaban los boleros que nos llenaban de ilusión y nos ponían a llorar de amor por el ser amado, o nos ponían a llorar por lo que fue y dejó de ser.

Rendimos aquí el bien merecido homenaje al cafecito, bar o cantina que son todos lo mismo. Y lo hacemos por haber sido un profundo cohesionador social y por la cantidad de música que nos entregó, entre ellas el bolero, el cual llegaba como telegráficamente del café a la casa. Recordemos que muchos oficios y quehaceres fueron acompañados por la música... a media distancia.

Este reconocimiento debe ir desde los procesos comunicativos —sin tanta teoría— hasta el estudio de la eficacia de la relación mensaje, receptor, en lo que a efectividad social se refiere. En el café aparecieron los primeros líderes barriales dando a luz a las primeras juntas. En la semana no se tomaba licor; se conversaba, se intercambiaban cuitas, problemas y cotidianidades y conjuntamente se compartían o solucionaban; además eran, con sus billares y juego de dominó y cartas, el solaz de los pobres, pues era su “club social”.

Allí nacieron y se desarrollaron valores tales como la solidaridad barrial, el reconocimiento comunitario, la solución colectiva de problemas, el diálogo permanente, la cohesión barrial, atributos que implicaban el freno a la intolerancia y a la violencia.

Hoy la llamada fuente de soda o discoteca-garaje local desplazó al cafecito de los barrios populares. Su nueva coreografía, con oscuridad a bordo, limitó el diálogo de dos acabando el compartir más colectivo de alegrías y tristezas, acabando con la recreación después de largas

horas de trabajo, y lo más grave, se acabó con el vehículo de conversación y diálogo que permitía el conocerse y afianzarse mediante la concordia y el respeto como vecinos y miembros de un barrio.

Lo anterior también se nota como efecto de la nueva estructura de vivienda que acaba con el barrio. Los vecinos ahora se jactan de no conocerse entre sí, cada cual rumia sus problemas solo. En nuestro caso no volvimos a escuchar música, no volvió a nuestros oídos el mensaje que nos acariciaba el alma. Solo las emisoras nos venden lo que el monstruoso mercado de las telecomunicaciones cree que nos puede vender.

Hoy el bolero nos demuestra que no ha muerto, que se robustece y que, como el ave fénix, reaparece alimentando a la balada y la música ranchera. Caracterizada esta última por ser una expresión de cantarle al campo, recibe en el bolero ranchero el mensaje del amor y su revitalización total, ya que de no ser por él no hubiera podido desarrollar su conexión y arraigo en los contextos urbanos donde es y será rey el bolero.

Si se anquilosaron la salsa y el vallenato, ahí está presto el bolero para fortalecerlos y revivirlos con el espacio romántico y el mensaje al amor que lo caracteriza, permitiendo su aceptación urbana. Todo ello es posible gracias a que esos dos géneros retoman la esencia del mensaje de amor del cual es precursor el bolero.

No podemos omitir el gran impacto difusor de las nuevas tecnologías y la aparición de los nuevos cantautores comprometidos con mantener y posicionar el lenguaje del amor. Gracias a ellos el bolero revive. Justo es reconocer a Juan Gabriel, el excelente cantante mexicano, quien fue uno de sus más grandes impulsores y quien ha contribuido al género bolerístico con algunas de sus composiciones. Sin lugar a dudas, Juan Gabriel debe ser reconocido como uno de los más grandes.

En este rejuvenecer del bolero es necesario citar a el máximo exponente juvenil del bolero: Luis Miguel, el cual a partir de 1991 le lleva a las juventudes el mensaje que desconocían: el mensaje del amor. Son inolvidables las versiones de este tremendo cantante. Según De la Peza (1994):

A través de Juan Gabriel y Luis Miguel el bolero emigra e inmigra de las estaciones «tradicionales» y tradicionalmente dirigidas a las viejas generaciones y a las clases populares (las «criadas», las «sirvientas» o las amas de casa), hacia las estaciones juveniles que transmiten *rock* en español y balada romántica moderna. El bolero transita transversalmente a través de sujetos y de espacios (pp. 301-302).

Fenómeno similar ocurre en Colombia, toda vez que aparecieron excelentes cantantes que lograron que el bolero se reconociera en las nuevas generaciones y, por supuesto, gustara. Citamos entre otros a Juan Carlos Coronel, al excelente grupo Los trío y a Charlie, quien logra buen posicionamiento internacional.

En lo concerniente a las nuevas tecnologías, desaparecen el acetato, el viejo *pick up* y la radiola. Las grandes colecciones de música que ocupaban varias salas de música en los domicilios del coleccionista son reemplazadas por la nanotecnología que permite acumular miles de canciones en una USB o en un iPod. Los programas de radio y televisión ingresan en las juventudes nuevos gustos musicales, entre ellos el bolero, el cual hoy sigue siendo apropiado por el mercado industrial masivo.

En definitiva, el bolero ha roto a lo largo de este siglo las fronteras esquemáticas de nuestros países, agrupándonos bajo la certeza de pertenecer a un ámbito común mucho más aristocrático: el del sentimiento. Creemos firmemente que el gusto actual por el género no se debe a una ola retro convenientemente orquestada por los mercaderes de la música, sino a la lozanía de una manifestación que lleva en sí los gérmenes de su propia renovación. Tanto es así que el bolero pudo resistir a la ola *rock* de los años cincuenta y sesenta, y emerger, redimensionado, hasta hoy.

6. CAPÍTULO 6:

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

En este capítulo se recogen las conclusiones y recomendaciones que hacen las veces de colofón de este documento.

6.1. CONCLUSIONES

1. Reconocemos que la música es una de las constructoras del *ethos* cultural de los pueblos. Luego, una práctica estética se transforma en una práctica ética, mediante la cual nos descubrimos a nosotros mismos en el proceso de construir relaciones con los otros.

Consideramos que desde la comunicación se pueden recontextualizar y recrear nuevas propuestas axiológicas, que teniendo como referente la educación, recuperen el gusto estético, la valoración del otro, en especial la mujer, y recuperar mi derecho y el derecho de los demás a soñar y a decidir.

2. Los diferentes comportamientos y actuaciones de los valores grupales en la música permiten a la gente “conocerse a sí mismos como grupo” (es decir, una organización particular de intereses individuales y sociales, de similitud y diferencia)”. Luego, según Fritz (1996) «los individuos están continuamente estableciendo distintas alianzas en el nivel de sus diferentes identidades a través de los valores representados o actuados por diversas practicas musicales» (p. 118). Desde nuestra formación en comunicación educativa se hace necesario construir identidades nómicas, ya que la identidad no es otra cosa que un ideal sobre lo que nos gustaría ser, no lo que somos, y ese debe ser precisamente el referente que acompañe a una propuesta comunicativa desde la educación.
3. Hoy en día el ascenso de lo cultural o el estudio de las músicas populares ya no es agenciado por antropólogos o artistas o coleccionistas. Hoy son también agentes de lo

cultural el Estado, el mercado y los movimientos sociales. No olvidemos aquí el papel de ese mercado transnacional de las músicas regionales, que se ha apoderado y considera su propiedad las tradiciones musicales. Por lo tanto, se llama a la construcción de una estrategia educativa que permita fortalecer lo regional y deslindar a los mercaderes del espíritu en lo que a nuestro reencuentro con una nueva concepción de cultura se refiere.

4. Son muchos los autores que reconocen que en América latina no ha habido una aceptación a nivel universitario de las músicas populares como objeto válido de estudio. En el caso de Colombia, el concepto de lo nacional, la discriminación y el conocimiento del país desde las relaciones exclusivistas centro-periferia han impedido su estudio y también la consolidación de lo que en este trabajo llamamos cultura popular. Bástenos mencionar a un colombiano del común o a un estudiante universitario si conoce el kilele, el makerule o el saporronadó chocoanos y ya conocemos la respuesta: siendo muy “culto”, de pronto conoce o identifica al bambuco como “música de montañeros del siglo pasado”.
5. Aparece entonces la necesidad para que desde la comunicación y la educación se desarrollen nuevas propuestas curriculares y líneas de investigación desde las universales, en las cuales, desde una nueva visión nacional, epistemológica y metodológica, estudien la música popular. En este sentido se debe corregir y superar el falso criterio formativo de las escuelas y facultades de música, que consideran más importante enseñar el dominio de un instrumento o la interpretación de un aire musical, sin conocer ni aproximarse un poco al hombre constructor de música y de cultura, y a la sociedad, su creadora por excelencia.
6. El presente trabajo nos permitió ver como desde un género musical tan arraigado en los gustos, ayer como bolero, hoy como bolero ranchero o como expresión musical en otras propuestas musicales, como la bachata, el vallenato, la salsa, etc., pudimos hacer un recorrido no solo por el romancero español y los grandes poetas de la generación del 27 y el 98, sino que ubicamos espacios de creación desde la historia, la alegría y el sufrimiento humano, etc. En síntesis, aprendimos cómo se da el proceso de integración historia-literatura-comunicación-música y sociedad, con el fin de lograr lo que nos proponíamos, y a fe que lo logramos.

6.2. RECOMENDACIONES

Se considera pertinente formular las siguientes recomendaciones:

1. Aparecen variables que por la extensión y precisión de las desarrolladas quedan para ser investigadas en otras propuestas parecidas a la nuestra y que tengan como referente de estudio la música. Llamamos la atención sobre la necesidad de desarrollar investigaciones en etnomúsica que permitan desde la comunicación educativa generar nuevas propuestas curriculares que fortalezcan nuestra facultad de Bellas Artes y Humanidades, a la vez que beneficien a los estudiantes desde una concepción interdisciplinaria, en lo relacionado con el carácter histórico social y popular de la música.
2. Dentro de las nuevas posturas académico-investigativas ha cambiado el concepto de lo popular, desde la óptica de una nueva concepción más objetiva y a la vez más crítica, que permite reconocer al otro desde el respeto, no desde la minusvaloración y la discriminación. Es por ello que llamamos a aportar investigativamente desde la universidad en lo referente a lo “popular” y a recontextualizar desde una nueva visión lo comúnmente llamado folclórico, ya que ello implica identidad, arraigo y reconocimiento regional, que son cosas que hoy no tenemos.
3. Nos parece interesante que dentro de la misma línea investigativa de los géneros musicales, y particularmente el bolero, se investiguen asuntos que no fueron desarrollados en la presente tesis. Colocamos como ejemplos el fenómeno musical del filin, la historia de la música romántica en Colombia, la historia de la música en Pereira, etc.
4. Finalmente, consideramos que los estudios sobre las mentalidades populares y la música están a la orden del día; por lo tanto, desde nuestra maestría podrían considerarse como una línea de investigación.

REFERENCIAS

- Anadiplosis. (s.f.). En *Wikipedia* (consultado el 17 de octubre de 2017). Disponible en: <https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Anadiplosis&oldid=96067022>.
- Arboleda G, C. (s.f.). *Nacimiento, apogeo, decadencia y resurrección del bolero*. Espacio Latino. Disponible en: http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/arboleda_carlos/nacimiento_apogeo_decadencia.htm
- Arriaga, E. (2013). *La Despedida de Pedro Flores* [blog]. Disponible en: <https://turkishtwilightsandrecklessnights.blogspot.com.co/2013/02/la-despedida-de-pedro-flores.html>
- Behague, G. (1991). Reflections on the ideological history of Latin american Ethnomusicology. En B. Nettl y P. Bohlman (eds). *Comparative Musicology and Anthropology of Music*. (pp. 56-68). University of Chicago.
- Boleros colombianos. (4 de junio de 1991). *El tiempo*. Disponible en: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-95699>
- Braudel, F. (1970). *Historia y las ciencias sociales: La larga duración*. Madrid: Alianza.
- Carvalho N, P. (1965). *Concepto de folclore*. México: Pormaca.
- Cerón, J. (5 de febrero de 2016). Daniel Santos, de la A a la Z en sus 100 años de nacimiento. *El Tiempo*. Disponible en: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-16502005>
- Corona B, S. y Rodríguez M; Z. (2000). El amor como vínculo social, discurso e historia: aproximaciones bibliográficas. *Revista Espiral, estudios sobre estado y sociedad*. 6(17), pp. 49-70. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=13861703>
- Cortázar, R. (1964). El folclore y su caracterización. *Revista del folclor Americano*, (Lima), vol No 2 (1964) pgs:41.49
- “El que canta olvida su dolor” (7) Centenario de Daniel Santos. (s.f.). Asociación de Amigos Coleccionistas y Melómanos de Cali, ACME – CALI. Disponible en: <https://acme-cali.jimdo.com/puerto-rico/daniel-santos/discografia-daniel-no-1/>
- Elles Q, U. (4 de febrero de 2016). Daniel Santos: 100 años de Cantos de Anti imperialismo, Amor y Patria. *El Universal* [blog]. Disponible en: <http://www.eluniversal.com.co/blogs/patrimonio-siglo-xxi/daniel-santos-100-anos-de-cantos-de-anti-imperialismo-amor-y-patria>
- Engels, Federico. (1968). *Obras escogidas*. Tomo II editorial progreso Moscú. Págs. 271-272

Figuras literarias. (s.f.). En *Significados.com* (consultado el 17 de octubre de 2017).

Disponible en: <https://www.significados.com/figuras-literarias/>

Figuras Retóricas: Retruécano. (2015). En *Retóricas* (consultado el 17 de octubre de 2017).

Disponible en: <http://www.retoricas.com/2009/05/figuras-retoricas-retruecano.html>

Fleites, A. (2000). *Canta lo sentimental, o la importancia de escuchar boleros entre los 3 y los 100 años*. Disponible en: <http://lasa.international.pitt.edu/Lasa2000/Fleites.PDF>

Flores, Pedro [compositor puertorriqueño] (1894-1979). (s.f.). *La web de las biografías*.

Disponible en: <http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=flores-pedro-puerto-rico>

Frith, S. (1987). Toward an aesthetic of popular music. Cambridge: Richard Lepert. En S, Frith (ed.). (2004). *Popular Music: Critical concepts in media and cultural studies*. (pp. 32-47) London: Routledge.

García C, Néstor. (1987a). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.

_____. (1987b). Ni folklórico ni masivo. ¿Qué es lo popular? *Diálogos de la comunicación*, 17. Disponible en: <http://red.pucp.edu.pe/ridei/libros/ni-folklorico-ni-masivo-que-es-lo-popular/>

García H, M. (s.f.). *El bolero panameño en el caribe*. Disponible en:

http://www.up.ac.pa/ftp/2010/c_investigaciones/catedra%2012/MARIO%20GARC%C3%8DA%20HUDSON.pdf.

Geertz, C. (1973). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.

Gonzaga y Armendáriz, L. (2006). Cómo fue el asesinato de Guty Cárdenas, un ídolo.

Impacto, 1530, pp. 62-70. Disponible en:

<http://www.cirsociales.uady.mx/revUADY/pdf/239-40/ru239-408.pdf>

González V, J. (2016). *Poesía y Modernidades en la Canción Popular Latinoamericana*.

(Tesis de maestría). Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá, Colombia.

Disponible en:

<http://repository.udistrital.edu.co/bitstream/11349/2618/1/GonzalezValenciaJhonAlexander2016.pdf>

Guerrero A, P. (2002). *La cultura: Estrategias conceptuales para entender la identidad, la diversidad, la alteridad y la diferencia*. Quito: Abya-Yala. Disponible en:

https://books.google.com.co/books?id=6AoccVUxvGQC&pg=PA45&lpg=PA45&dq=el+legado+social+que+el+individuo+adquiere+de+su+grupo&source=bl&ots=SIWrggLZ4d&sig=XQlqPg8YsYJZxUefTynf75_n5_M&hl=es-419&sa=X&ved=0ahUKEwj6vZ6avtLYAhWOzFMKHakLD_IQ6AEIODAE

- Madrigal (poesía). (s.f.). En *Wikipedia* (consultado el 11 de octubre de 2017). Disponible en: [https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Madrigal_\(poes%C3%ADa\)&oldid=103287997](https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Madrigal_(poes%C3%ADa)&oldid=103287997)
- Martín-Barbero, J. (1991). *De los medios a las mediaciones*. México: Gilli.
- Marrero, J. (2016). Apuntes históricos del bolero. *Pensamientos y reflexiones*, X, mar-sep, UNAM, pp. 210-228. Disponible en: <http://www.revistas.unam.mx/index.php/mecedupaz/article/download/57191/50745>
- Muñoz-Hidalgo, M. (2007). Bolero y modernismo: la canción como literatura popular. *Literatura y lingüística*, (18), pp. 101-120. <https://dx.doi.org/10.4067/S0716-58112007000100005>
- Negrín, E. (2003). María del Carmen de la Peza Casares, “El bolero y la educación sentimental en México”. *Revista de literaturas populares*. UNAM, 3(1), ene-jun, pp. 188-197. Disponible en: <http://studylib.es/doc/8659643/889.9kb---repositorio-de-la-facultad-de-filosof%C3%ADa-y-letras>
- Nettl, B. (1974). La música folclórica. *Folclore Américas* (Miami), 14(2). University of Miami, Florida.
- Ocampo L, J. (1985). *El folclor y los bailes típicos colombianos*. Manizales: Imprenta departamental.
- Oviedo, P. (2014). *La cultura del bolero nortño dentro de la relación entre tradiciones e idiosincrasia como forma de comunicación*. (Tesis de maestría). Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey, México. Disponible en: <http://eprints.uanl.mx/4546/1/1080253723.pdf>
- Peza, M del C de la. (1994). El bolero y la educación sentimental. Sus procesos de significación y resignificación, de lecturas y escrituras diversas. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 6(17), pp. 297-308. Disponible en: <http://www.redalyc.org/pdf/316/31661715.pdf>
- Poviña, A. (1961). *La sociología del folclor*. Argentina: Assandri.
- Rafael de León. (s.f.). En *Wikipedia* (consultado el 14 de octubre de 2017). Disponible en: https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Rafael_de_Le%C3%B3n&oldid=105351289.
- Rafael Hernández Marín. (s.f.). En *Wikipedia* (consultado el 11 de octubre de 2017). Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Rafael_Hern%C3%A1ndez_Mar%C3%ADn
- Rivera, G. (2010a). *Historia de la música salsa. De las raíces africanas al son. Parte I*. Disponible en: <http://en.calameo.com/read/000275741180ccea59435>
- _____. (2010b). *Remembranzas musicales del barrio Arrabal* (vol. 2). Disponible en: <http://en.calameo.com/read/0002757412fa5ec98472b>

- Rodríguez Á, Y. (2007). El discurso del bolero y el discurso de la poesía se encuentran en bolero A media luz de Lyddá Franco Farías. *Contexto*, 11(13), pp. 21-32. Disponible en: <http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/18984/2/articulo2.pdf>
- Rodríguez M, C. (2006). *Poesía y cantautores: una propuesta de historia de la literatura española*. (Tesis de maestría). Universidad de Salamanca, Salamanca, España. Disponible en: <http://redined.mecd.gob.es/xmlui/bitstream/handle/11162/76201/00820093000137.pdf?sequence=1>
- Rodríguez P, J. (2004). El bolero: historia de un amor y de algo más. En M. Alvar. (2004). *De la canción de amor medieval a las soleares*. Actas del III Congreso Internacional Lyra Mínima Oral, celebrado en Sevilla, del 26 al 28 de noviembre de 2001. (pp. 511-527). Sevilla: Fundación Machado y Universidad de Sevilla. Disponible en: <http://www.lyraminima.culturaspopulares.org/actas/sevilla/35-rodriguez.pdf>
- Romero A, C. (2009). *Colombia siglo XX: una historia a ritmo de ranchera*. (Trabajo de grado). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia. Disponible en: <http://javeriana.edu.co/biblos/tesis/comunicacion/tesis185.pdf>
- Rousseau, J. J. (2014). *Ensayo sobre el origen de las lenguas*. Buenos Aires: Godot.
- Russo, F. (10 de agosto de 2015). Su majestad, el bolero: un recorrido histórico. Diario *El Telégrafo*. Disponible en: <http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/carton-piedra/34/su-majestad-el-bolero-un-recorrido-historico>
- San Juan de la Cruz. (23 de noviembre de 2011). En *Tirar de Lengua* [blog]. Disponible en: <https://tirardelengua.files.wordpress.com/2011/11/llama-de-amor-viva-san-juan-de-la-cruz.pdf>
- Sánchez S, A. (2011). *Las diferencias y similitudes semánticas existentes en veinte letras de amor de reggaetón y bolero puertorriqueños*. (Trabajo de grado). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia. Disponible en: <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/5935/tesis814.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- _____. (2009). Estado del arte en los inicios de la historiografía de la música popular en Colombia. *Memoria y Sociedad*, 13(26), pp. 87-103. Disponible en: <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/memoy sociedad/article/view/8232>
- Santos, P. (2011). El bolero y la literatura. *Cuarto Propio*, 7, may. Disponible en: http://cuartopropio.upra.edu/vol7/Pablo_Alexis_Santos.pdf
- Sociedad de Autores y Compositores de México –SACM– (s.f.). Guty Cárdenas. Disponible en: <http://www.sacm.mx/biografias/biografias-interior.asp?txtSocio=01128>

- Tapia, E. (2009). *Música e identidad latinoamericana: el caso del bolero*. XVI Congreso Asociación Latinoamericana de Sociología. Latino américa en y desde el mundo Sociología y ciencias sociales ante el cambio de época: legitimidades en debate. Universidad de Buenos Aires, Argentina. Disponible en:
https://www.researchgate.net/publication/305805981_MUSICA_E_IDENTIDAD_LATIN_OAMERICANA_EL_CASO_DEL_BOLERO_ISBN_978-970-27-1263-3_y_ISSN_1852-5202
- Tu bolero soy yo. (1998). *Revista Imagen*, 31, jun-ago. Revista del Consejo Nacional de La Cultura, Caracas.
- Vila, P. (1996). Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones. *Revista Transcultural de Música* (2). Disponible en:
<http://cmap.javeriana.edu.co/servlet/SBReadResourceServlet?rid=1K7HCWL3T-292X0T7-2TG>
- _____. (2002). Música e identidad: La capacidad interpeladora y la narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales. En Ochoa, G. A. y Cragolini, A. (eds.). *Cuadernos de Nación: Músicas en transición* (pp. 15-44). Bogotá: Ministerio de Cultura.